Gesang und Oper.

Kritisch-didaktische Abhandlungen

in zwanglosen Heften.

Herausgegeben
von
Maria Heinr. Schmidt.

Viertes Heft.

Magdeburg,
Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung.
1862.

Gesang und Oper.

Kritisch-didaktische Abhandlungen

in zwanglosen Heften.

Herausgegeben

von

Maria Heinr. Schmidt.

Viertes Heft.

Magdeburg,

Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung.

1862.

Fortsetzung des im dritten Hefte begonnenen Gesangscursus.

Sobald die Schülerin es dahin gebracht hat, die chromatische Tonleiter auf- und abwärts mit festen Tönen und leidlich sicherer Intonation singen zu können, gehen wir einen Schritt weiter und wenden uns den Intervallen zu. Bekanntlich besteht unsre Musik aus der Verbindung verschiedener Tonfernen oder Intervalle, als Secunden, Terzen, Quarten, u. s. w., und da alle diese Intervalle hinsichtlich der Intonation ihre besondere Eigenthümlichkeit haben, so ist es schon aus dem Grunde nothwendig, daß sich der Anfänger mit ihnen vertraut macht, um sie in möglichster Reinheit treffen zu lernen. Bernhard Marx eifert zwar in seiner Musik des neunzehnten Jahrhunderts gegen diese, wie er sagt, abstracten Uebungen von Intervallreihen und nennt sie unmethodisch, kunstwidrig, schwer und ohrquälerisch, indem er zugleich hinzufügt, daß der Sinn der Meisten, im Allgemeinen den reinen Tonverhältnissen geneigt, richtig und rein treffe. Allein in der Theorie sieht man oft die Dinge, wie sie sein sollten und könnten, während die Praxis sie zu nehmen hat, wie sie sind. Meine Erfahrung nun hat mir im Gegensatz zu der Behauptung des trefflichen und scharfsinnigen angezogenen Schriftstellers hundertfach bestätigt, daß der Sinn für reine Tonverhältnisse uns keineswegs so natürlich ist, sondern erst anerzogen und herausgebildet werden muß, und habe ich meine Gründe dafür bereits früher mitgetheilt. Aber gesetzt auch, der Sinn für reine Intonation wäre gleich ursprünglich in uns, so ist damit nicht zugleich die Stimme geschickt gemacht, diesem Sinne vollkommen zu entsprechen, denn, wie es ebenfalls schon von mir gesagt worden ist, nur in seltenen Fällen ist eine Stimme glücklich genug organisirt, um alle Töne unbedingt und willig so herzugeben, als der Sinn es will. Gleichwie

nun aber der beste Virtuose auf einem ungestimmten Instrumente nicht rein spielen kann, so vermag auch der glücklichst begabte Sänger nicht rein zu singen, bevor er das Instrument seiner Kehle seinem Willen dienstbar gemacht hat. Und dies kann nicht zweckmäßiger und methodisch einfacher geschehen, als durch die Uebung der Tonleiter und Intervalle, trotz aller theoretischen Abneigung dagegen. Die sich stets wiederholenden Schwierigkeiten, mit welche Anfänger bei den Intervallen zu kämpfen haben, geben ohnehin den Beweis, wie nothwendig ihre sorgfältige Uebung ist.

Wir wollen uns daher auch in unserm auf die Erfahrung begründeten System nicht irritiren lassen und lieber anfangs etwas Ohrquälerei ertragen, als dauernd durch unwillige Töne belästigt werden.

Zudem bleibt die Tonbildung und die Ausgleichung der Scala auch bei der Uebung der Intervallen der erste Zweck; aber nebenbei macht die Schülerin sich dadurch mit den Eigenthümlichkeiten der Intervalle vertraut und lernt zwei Töne miteinander verbinden, — Eigenschaften, deren sie bei Ausübung des Gesanges nicht entbehren kann.

Wir beginnen, wie selbstverständlich, mit den Secunden. Die Schülerin hat nun zwei Töne in einem Athem zu singen, indem sie zuvörderst von der Prime in die Secunde aufwärts steigt. Die Secunden wollen durchweg scharf, d. h. hoch intonirt sein. Ist die Schülerin nicht stets darauf bedacht, dies mit ganzer Ueberlegung zu thun, so werden sie auch sicher immer, mindestens um eine Schwebung, zu tief bleiben. Die Bindung beider Töne muß ebenso zart als schnell ausgeführt werden, und zwar so, daß der zweite Ton gleich entschieden und fest intonirt wird. Ein langsames Heraufziehen und Suchen desselben würde ebenso unmethodisch als unschön sein, und nie die nothwendige Sicherheit in der Intonation ergeben. In gleicher Weise ist der Vocal in angegebener Klangfarbe festzuhalten und bei der Angabe der Secunde nicht etwa heller oder dunkler zu gestalten; denn einentheils würde dadurch eine edle und schöne Aussprache unmöglich werden, und anderntheils eine Veränderung des Vocales auch eine andere Tonbildung nach sich ziehen, was ebenfalls, als unmethodisch, nicht gestattet werden darf. Im Uebrigen hat die Schülerin die Secunden in eben derselben Weise zu singen, wie die einzelnen Töne. Sie setzt die Prime möglichst schwach ein, läßt sie mit der Hälfte ihres Athems anwachsen, schrei-

tet dann fest und sicher in die Secunde, um diese nach und nach verklingen zu lassen. Die zweite Secunde, welche zugleich die große Terz vom Grundton bildet, muß noch besonders hoch gefaßt werden, denn die große Terz und die Sexte sind von den reinen Intervallen diejenigen, welche überall die schärfste Intonation nöthig haben. Nicht minder Vorsicht erfordert die dritte Secunde von e nach f, da alle Fortschreitungen in halben Tönen, wie bereits erwähnt, ungewöhnlich schwierig sind. Zudem scheiden sich, wie erinnerlich, zwischen den genannten Tönen die ersten beiden Register und hat die Schülerin daher ihre ganze Aufmerksamkeit darauf zu richten, den Uebergang so unmerklich wie möglich zu machen. Ob dieselbe den Ton e noch mit dem ersten Register oder bereits mit dem zweiten zu nehmen habe, ist lediglich von der Disposition der Stimme abhängig und muß dem Ermessen des Lehrers überlassen bleiben. Am Sichersten und Zweckmäßigsten ist es in den meisten Fällen, die dritte Secunde auf beide Arten üben zu lassen, einmal, indem der Ton e noch mit dem ersten Register eingesetzt und mit dem f ins zweite Register hineingeschritten wird — in welchem Falle nur darauf zu achten ist, daß die Schülerin das e möglichst mäßige, um den Uebergang zum f leicht und zart zu vermittteln, — und dann, indem sie gleich beide Töne mit dem zweiten Register singt, und zwar sowohl auf- als abwärts. Die Ausgleichung der Scala wird auf diese Weise jedenfalls am Schnellsten erreicht. Die nächstfolgenden Secunden bieten keine besondere Schwierigkeit, wenigstens keine andere, als in der Natur des Intervalles von Haus aus begründet ist; nur von der Quinte zur Sexte ist wieder, aus bereits angeführtem Grunde, eine ungewöhnlich scharfe Intonation erforderlich. Der Schritt von dem Leitton h in den Grundton bedingt ganz dieselbe zarte und vorsichtige Behandlung, wie der von e nach f, sowohl in Beziehung auf die Intonation, als in Rücksicht auf die nöthige Vermittelung des zweiten und dritten Registers. Dasselbe gilt in noch erhöhterem Grade von dem Uebergange vom Brust- ins Falsettregister, wie ich das schon bei der Tonleiter aufs Nachdrücklichste hervorgehoben habe.

Der von Garcia angenommenen Stimmeneintheilung in Brust-, Falsett- und Kopfregister, bin ich, wie bemerklich, nicht gefolgt. Mag sich dieser subtile Unterschied immerhin bei seinen physiologischen Untersuchungen, welche er vermittelst eines Kehlkopfspiegels anstellte, ergeben haben, in der Tongebung selbst macht er sich nicht

bemerkbar. Wohl sind in dem von mir bezeichneten Umfange der Bruststimme verschiedene Tonreihen, welche als Register bezeichnet wurden, aber sie haben, wenn auch anfangs einen verschiedenen, doch den selben freien, vollen und markigen Klang; in dem eigentlichen Falsett dagegen ist eine Differenz im Tonch a r a k t e r nicht mehr wahrzunehmen.

Bei der Rückkehr der Secundenfortschreitung nach unten ergiebt sich die Schwierigkeit, die zweiten Töne t i e f genug zu fassen, weil die Neigung des Sängers sowohl, wie die der Stimme, meistens in die Höhe strebt und zur vollständigen Reinheit der Intonation daher die immer wache Ueberlegung des ersteren und die willige Fügsamkeit der letzteren bedingt wird. In äußerst seltenen Fällen wird der Anfänger die herabsteigenden Secunden ohne Mühe und Aufmerksamkeit und nur in Folge seines Tonsinnes rein intoniren.

Die großen Terzen verlangen ebenfalls eine s c h a r f e I n t o n a t i o n und ganz dieselbe Aufmerksamkeit, welche bei den Secunden nöthig war. Um ihre Uebung zweckentsprechender zu machen, singen wir dieselben in chromatischer Fortschreitung, in welcher das mathematische Verhältniß stets dasselbe bleibt, dann mit der diatonischen abwechselnd, wo bekanntlich große und kleine Terzen aufeinander folgen. Auch versuchen wir bereits mit den Terzen unsere Scala nach oben hin auszudehnen, und ist es bemerkenswerth, um wie Vieles leichter sich mit Hülfe des zuerst angeschlagenen Tones noch einige halbe Töne mehr gewinnen laßen, als es in der einfachen Tonleiter möglich war. Nur ist besonders darauf zu halten, daß beim Uebergange ins Falsett der erste Ton sehr schwach angegeben und der zweite mit der unbefangensten Leichtigkeit nachgezogen wird. Denn nur so, ich wiederhole es, ist die zu erstrebende Ausdehnung der Scala bei gleichbleibendem Toncharakter erreichbar.

Bei den folgenden Intervallen wird dieser Zweck noch besser erreicht, denn je weiter die Entfernung des zweiten Tones von dem ersten ist, desto leichter läßt sich der höhere anschlagen; es gewährt dieses gleichsam dieselbe Hülfe wie der Anlauf beim Sprunge. Daß die Bindung zwischen den entfernteren und entferntesten Intervallen dieselbe Schnelligkeit bei vollkommen sicherem Einsatz behalten muß, wie bei der Secunde, und der Vocal nicht die geringste Veränderung in der angegebenen Klangfarbe zu erfahren hat, sei hier noch einmal in Erinnerung gebracht.

In Beziehung auf die Intonation der noch übrigen Intervalle habe ich zu bemerken, daß weder die Quarte noch die kleine Septime eine scharfe Intonation verträgt, vielmehr eine entschiedene Mäßigung verlangt. Vorzugsweise wird die Quarte anfangs ohne stets wachsame Aufmerksamkeit fast immer zu hoch gesungen. Ja, es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß wenn die Schülerin späterhin in Uebungen und Liedern zu hoch intonirt, dies in den meisten Fällen bei der Quartenfortschreitung geschehen wird. Die Sexte dagegen will sehr hoch, und die Quinte weder das Eine noch das Andere, sondern zwischen Beidem, genommen sein. Am Wenigsten schwierig sind die Octaven; die hart dissonirende große Septime bleibt von diesen Uebungen ausgeschlossen.

Hat die Schülerin sämmtliche Intervalle mit steter Aufmerksamkeit und hinreichend lange gesungen, dann wird eine an sich gesunde Stimme sich nicht allein schon in erfreulicher Weise befestigt und ausgedehnt haben, sondern es wird die Schülerin zu gleicher Zeit auch mit den Eigenthümlichkeiten der Intervalle, und, was von gleichem Nutzen ist, mit ihrer eigenen Stimme vertraut geworden und über Vorzüge und Schwäche derselben zu klarem Bewußtsein gekommen sein: Dinge, welche für die weitere Entwickelung der Stimme von großer Wichtigkeit sind und auf keine andere Art so leicht und praktisch erworben werden können.

Es ist keineswegs nothwendig, diese Intervallübungen so lange fortsetzen zu lassen, bis die Schülerin alle Tonfernen nach Belieben, mit unfehlbarer Sicherheit, treffen kann, — zu dieser Fertigkeit dienen ja noch alle spätern Uebungen. Die Ausbildung des Tones, die Ausgleichung und Ausdehnung der Scala, die sparsame Benutzung des Athems, die leichte ätherische Bindung zweier Töne, die Sicherheit des Toneinsatzes und die Correctur des Vocales waren, als wichtigere Eigenschaften, uns dabei von höherer Bedeutsamkeit und ihre Aneignung daher auch unser Hauptaugenmerk.

Ist dieses Ziel so weit erreicht, um darauf weiter bauen zu können, dann nehmen die Studien ihren Fortgang.

Wir beginnen zu dem Ende wiederum mit der Tonleiter; aber nun nicht mehr mit der chromatischen, sondern mit der diatonischen. Nur beim Beginn des Falsetts lasse ich wieder die halben Töne aufnehmen, weil diese bis zu ihrer hinreichenden Erkräftigung verdoppelter Uebung bedürfen. Auch kehre ich in der Regel in einer anderen Tonart von oben nach unten zurück, wie ich von unten

nach oben die Tonleiter begonnen habe, um stets alle Töne derselben einer gleichen Cultur zu unterziehen. Wir singen aber die Tonleiter nicht ferner auf a allein, vielmehr auch auf den noch übrigen Vocalen, welche Art in der Kunstsprache solmisiren genannt wird.

Am Allgemeinsten gebräuchlich werden hierzu die Sylben: do, re, mi, fa, sol, la, si verwendet; ich jedoch habe statt deren die von Graun eingeführte Solmisation, welche da, me, ni, po, tu, la, be in sich faßt, acceptirt, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil in der zuerst genannten das u fehlt, und dieser Vocal doch keine geringere Wichtigkeit für eine deutliche Aussprache hat, als die andern.

Die Nothwendigkeit, nicht allein correct, sondern auch edel und schön zu solmisiren, ist über jeden Zweifel erhoben, denn, wie nur dadurch eine deutliche Aussprache im Gesange erlangt werden kann, ist zu gleicher Zeit auch eine schöne Stimmbildung nur dadurch möglich, weil ein schlecht ausgesprochener Vocal oder Consonant auch einen unschönen Ton erzeugen muß.

Im Betreff der deutlichen Aussprache hört man noch häufig die Meinung äußern, als ob diese in unserer Sprache, besonders der italienischen gegenüber, nicht zu einer vollkommenen Klarheit, wie sie jener eigen, zu erreichen sei. Aber diese Meinung ist eine gänzlich irrige, welche jedes haltbaren Grundes entbehrt. Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, und soll auch keineswegs von mir bestritten werden, daß die italienische Sprache in all' ihren Eigenschaften, also auch hinsichtlich der Deutlichkeit, nicht manche Vorzüge vor der unsrigen in Betreff ihrer Sangbarkeit hätte. Sie ist vocalreicher, hat wenig Consonanten am Schluß der Wörter und keine Doppellaute in unserem Sinne, wenn auch öfter mehrere Vocale auf einen Ton zusammengezogen werden. Aber diese Vorzüge zugestanden, bleibt es eine Thorheit, damit unsrer Sprache den Charakter der Undeutlichkeit aufbürden zu wollen. Spricht nur der Sänger alle Vocale klar und deutlich, und die Consonanten mit hinreichender Schärfe dialektfrei aus, dann muß auch jede Sylbe dem Ohre zu vollkommener Deutlichkeit werden, wenn nicht etwa in übermäßig colorirten Gesangstücken einzelne Sylben in langen Tontiraden verloren gehen, was aber auch in der italienischen Sprache ebensowenig zu verhindern ist.

Jedenfalls liegt die Undeutlichkeit im Gesange nur in der

mangelhaften Aussprache des Sängers, und nicht in dem Idiom unsrer deutschen Sprache. Dieser Vertheidigung unserer Sprache gegen einen ungerechten Vorwurf muß ich freilich sogleich hinzufügen, daß die Aneignung einer correcten und edlen Aussprache im Gesange die höchste Schwierigkeit in sich faßt und daher auch als eines der wichtigsten Kapitel in der Gesanglehre zu betrachten ist. Ja, meiner Ansicht nach ist die Tonbildung nur eine Tochter der Aussprache, wie ich das schon früher angedeutet habe. Es ist geradezu unmöglich, einen edlen Ton auf einen incorrecten Vocal zu geben; aber ebensowenig ist es möglich, daß der reine Vocal unschöne Nebenklänge zulasse. Mit dieser vereinfachten Theorie, die ich mir erlaubte eine rationelle zu nennen, fallen auch alle weitläuftigen Abhandlungen über Nasen-, Gaumen- und Halstöne, desgleichen über richtige Führung des Tonstrahles und Aehnliches mehr, von selbst weg. Hat der Lehrer sein Ohr für die ideale Reinheit der Vocale geschärft und ist er im Stande, diese dem Schüler in solcher Reinheit vorbildlich anzugeben, dann erspart er sich und dem Schüler viele unnütze Qual und erreicht schneller und leichter sein Ziel; eine Behauptung, welche sich im weiteren Verlauf dieser Abhandlung noch fester begründen dürfte.

Wie schwierig eine vollkommene Aussprache im Gesange ist, habe ich schon gesagt. Der Anfänger, und wenn er in der Rede das tadelloseste Deutsch spräche, muß daher im wahren Sinne des Wortes von Neuem sprechen lernen, weil die Bedingungen der Aussprache zwischen Rede und Gesang wesentlich voneinander abweichen.

Die angegebene Solmisation oder Sylbenübung ist demnach nicht zu entbehren, da mit ihr der nothwendige Grund zu einer correcten Aussprache gelegt wird, aus dem sich nach und nach alles Weitere zu entwickeln hat.

Die schriftliche Darstellung von der Pronunciation der verschiedenen Vocale kann nie eine solche Präcision erreichen, um sie danach mit Sicherheit bilden zu können. Dies kann nur vermittelst des Ohres geschehen, und wird es daher stets die einfachste und zuverlässigste Explication bleiben, wenn der Lehrer dem Schüler die Vocale nöthigenfalls so lange vorsingt, bis derselbe sie richtig erfaßt und wiederzugeben gelernt hat. Doch darf ich mich dem Versuche nicht entziehen, eine solche Darstellung zu unternehmen, da

ich unmöglich das ganze Kapitel über die Aussprache auf sich beruhen lassen kann.

Ueber den Vocal a war ich schon früher veranlaßt mich auszusprechen. Er darf weder zu hell, noch zu dunkel klingen, wohl aber frei, voll, und klar. Der Sänger muß ihn, wie ebenfalls bereits gesagt wurde, recht in der vollen Mundhöhle fühlen, denn nur so hat der Ton einen edlen Klang und der Sänger eine vollkommene Herrschaft über denselben. Das dumpfe oa, wie wir es vorzugsweise in Hannover und Braunschweig hören, klingt unedel; nicht minder unschön lautet die allzu helle Klangfarbe desselben Vocales. Auch entfernt sich das zu offene a zu weit von den noch übrigen Vocalen, die ich als geschlossene bezeichnete, wodurch die Textaussprache im Gesange nicht allein bedeutend erschwert, sondern auch die harmonische Verbindung derselben untereinander gestört wird. Denn in der möglichen Annäherung der Vocale zueinander, soweit es ohne Beeinträchtigung der Deutlichkeit geschehen kann, beruht die Schönheit der Aussprache.

Der Vocal e bietet in der Regel für den Sänger die größte Schwierigkeit, zumal wenn sich noch Consonanten demselben anschließen. Doch darüber später. Wir haben vorläufig von dem reinen e zu sprechen. Bekanntlich hat der Vocal e in der Rede verschiedene Klangfarben und ein guter Redner hat diese aufs Genaueste zu beachten. Im Gesange jedoch tritt dieser subtile Unterschied nicht so deutlich zu Tage, einmal, weil der Gesangton meistens eine längere Dauer in Anspruch nimmt, wie der Sprechton, und dann, weil die Klangschönheit für denselben maßgebend wird. Das enggeschlossene gedehnte eh, welches sich knapp durch die Zähne schiebt, würde dem Gesangton ungünstig sein, deshalb wählen wir für unsere Studien das offene e, wie wir es in dem Worte „Leben“ hören, welches eine feine Nüance von ä annimmt, indem die freie Tongebung es nöthig macht, daß der Sänger auch alle geschlossenen Vocale so offen wie möglich ausspreche. Dagegen nimmt das e in allen Endsylben ohne Consonanten gerne eine zarte Hinneigung nach ö an, und entspricht annähernd dem Klange des französischen le oder me.

Eine zur Befolgung durchaus sicher leitende schriftliche Darstellung der Aussprache des Vocales e halte ich für unmöglich, eben weil sich der Klang nicht beschreiben läßt, und kann daher der

Schüler denselben nur nach dem Vorbilde des Lehrers richtig bilden lernen.

Ueber den Vocal i gilt fast dasselbe, was soeben über e gesagt wurde. Auch hier hat der Sänger sich zu hüten, daß er nicht zu gedehnt und spitz wie eine Nadel klinge, um nicht in greller Klangfarbe unharmonisch vor allen übrigen Vocalen herauszutreten. Er muß ihn vielmehr möglichst voll, und zwar mit einer zarten Nüance nach ü, bilden, wodurch er zugleich offener klingt. Nur ist selbstverständlich darauf zu achten, daß sich weder das e zuviel dem ä, noch das i überwiegend dem ü nähere, um jede Verwechselung dieser Vocale zu verhindern.

Beim Vocal o tritt häufig die Neigung hervor, ihn dem u zu nähern, oder ihn zu offen, also zu viel nach a hin, zu nehmen, und zwar Letzteres aus dem Grunde, um ihn kräftiger zu machen. Diese Neigung aber muß um so entschiedener unterdrückt werden, weil sie aus einem Irrthum hervorgeht und den weichen Charakter des genannten Vocales beeinträchtigt. Das o ist rund, weich, voll und gedehnt, wie in dem Worte „Rose“, und die Bildung des Mundes derjenigen des Vocales entsprechend, so daß man sie nicht unpassend mit „gewölbt“ bezeichnen dürfte. Geschlossener noch wie o ist das u, mithin auch kraftloser, und der Anfänger dadurch versucht, ihn ebenfalls offener zu nehmen, als der Vocal bei Wahrung seines normalen Klanges es vertragen kann. Es ist allerdings nicht zu läugnen, daß der genannte Vocal, besonders in der höheren Tonlage, dem Anfänger eine gesteigerte Schwierigkeit bereitet, aber nichtsdestoweniger muß der Lehrer streng darauf halten, ihn in seiner ihm eigenen geschlossenen Klangfarbe singen zu lassen, damit er in allen Eigenschaften den anderen ebenbürtig werde. Wir wählen für unsre Uebungen das u, wie wir es in dem Worte „Blume“ vernehmen.

Wenn wir auch vorläufig noch uns auf das Studium der angeführten r e i n e n Vocale beschränken, so wird dennoch eine kurze Besprechung der u n r e i n e n Vocale oder Umlaute hier ihre passende Stelle finden.

Dieselben begreifen ä, ü und ö in sich. Der erste dieser unreinen Vocale wird im Sprachgebrauch meistens nicht hinlänglich von dem geschärften e unterschieden. Diese Vermischung darf jedoch im Gesange durchaus nicht stattfinden, vielmehr muß auf eine genaue Unterscheidung der Vocale gehalten werden, weil die edle

Aussprache nur aus ihrer vollkommenen Reinheit hervorgehen kann. Das ä verlangt demgemäß auch eine viel offnere, breitere Klangfarbe, wie das e, und zwar wie wir es in dem Worte „Schäfer" aussprechen. Bei dem ü und ö ist vorzugsweise darauf zu achten, daß sie die nöthige Fülle erhalten, das erste sich nicht zuviel dem i und das letzte dem e oder dem ü nähere. Am Leichtesten wird ihre normale Bildung erreicht, wenn der Lehrer den Schüler veranlaßt, das ü aus u und das ö aus o entstehen zu lassen. Z. B. aus Blume Blüthe, und aus Roth Röthe. — Behält der Schüler bei der Aufeinanderfolge der beiden Worte die gleiche Mundstellung und läßt er durch die Wirksamkeit der Zunge das u in ü und das o in ö umwandeln, dann werden auch die letztgenannten unreinen Vocale ihre nöthige Klangfülle erhalten.

Fassen wir das Gesagte noch einmal in der Kürze zusammen, so ergiebt sich, daß wir einen Gesangton nur auf einem Vocal halten können und die edle Tonbildung aus einer edlen Aussprache der Vocale hervorgeht.

Indessen wenn die Reinheit der Vocale auch für die schöne Tonbildung genügt, so doch nicht für die Deutlichkeit der Aussprache. Hierzu gewinnen die Consonanten eine entscheidende Wichtigkeit und nur vermittelst ihrer Hülfe wird es dem Sänger möglich, so deutlich im Gesange auszusprechen, daß auch nicht eine Sylbe verloren geht. Der Schüler muß demnach den Consonanten eine gleiche Aufmerksamkeit wie den Vocalen zuwenden und sie in absoluter Reinheit scharf, bestimmt und schnell aussprechen lernen; und zwar nicht nur zu Anfang der Worte, sondern auch inmitten und am Schlusse derselben, worüber zur Zeit das Nähere gesagt werden soll. Aber auch auf die Tongebung bleiben die Consonanten nicht ohne Einfluß, indem auch der am Leisesten intonirte Ton durch den vorausgeschickten Consonanten sofort seine entschiedene Bestimmtheit erhält und ihm gewissermaßen das nöthige Relief giebt. Spricht der Sänger neben der selbstverständlichen Klarheit der Vocale die Consonanten mit genügender Schärfe aus: dann mag er so schwach wie möglich singen und der Hörer wird nichtsdestoweniger Alles in vollkommener Deutlichkeit verstehen.

Ich unterlasse es, hier ausführlicher die vielfachen Verunstaltungen, welche die Consonanten häufig zu erfahren pflegen, aufzuzählen, denn wenn der Lehrer sie selbst in dialectfreier Reinheit ausspricht, so ist es unnöthig, und wenn nicht, so nützt ihm auch die

Hinweisung darauf nichts. Buchstabirt doch auch der Sachse regelrecht „Pirna“, und spricht dennoch „Berne“. Zudem wird auch später noch ausführlicher davon die Rede sein.

Mit der Tonleiter auf den angegebenen Graun'schen Sylben, welche in jeder Gesangstunde stets den Anfang macht, lasse ich zugleich kleine Singübungen beginnen. Ich benutze hierzu einen Theil der Zöllner'schen und Weinlig'schen Uebungen, nach einer mir passenden Reihenfolge, denen ich eigene anschließe. Die sofortige Benutzung der ganzen Hefte der genannten Componisten halte ich aus dem Grunde nicht für zweckmäßig, weil sie in ihrer Progression zu eilig vorwärts schreiten, als daß die Ausbildung der Schülerin so schnell folgen könnte. Eine bestimmte Fortschreitung in dem Lehrgange ist überhaupt nicht füglich mehr vorzuschreiben, weil diese allzusehr von dem Charakter und der Fähigkeit der Schülerin abhängig ist. Es muß hierin Alles der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben, da er bis jetzt Zeit und Gelegenheit genug gehabt hat, seine Schülerin in ihren persönlichen und künstlerischen Eigenschaften zu erkennen, und daher wissen muß, wieviel er ihr zumuthen darf. In gleicher Weise bei allen Schülerinnen den Unterricht zu geben, ist unmöglich. Manche derselben ist willig und unermüdlich und der Lehrer darf von ihrem Fleiß, ihrer Unverdrossenheit und ihrem Pflichtgefühl Vieles fordern, ohne befürchten zu dürfen, ihre Lernbegierde zu schwächen; Andere dagegen wollen in allen Dingen mit der zartesten Rücksicht und Schonung behandelt sein, will der Lehrer nicht gänzlich seinen Zweck verfehlen. Aber nicht allein hinsichtlich ihres Charakters, auch hinsichtlich ihrer Fähigkeiten muß der Lehrer bereits die Ueberzeugung gewonnen haben, was einer Jeden zu erlernen möglich sein wird, um danach seinen Lehrgang sich vorzuzeichnen. So hängt die Art und Weise des Lehrers sowohl wie der Grad seiner Freudigkeit beim Unterricht von dem Wesen und der Fähigkeit einer jeden Schülerin ab, wobei natürlich vorauszusetzen ist, daß er auch die richtige Erkenntniß dafür hat und den rechten Weg und das rechte Ziel für die Ausbildung einer jeden Individualität zu finden weiß.

Der Prüfstein für die Lehrmethode des Meisters ist, wenn alle seine Schülerinnen, wie abweichend ihre Charaktere und ihre Fähigkeiten immer voneinander sein mögen, ihrer Singstunde stets mit Freude entgegensehen und aus jeder derselben ebensoviel Genuß als Gewinn ziehen.

Ueber die Benutzung der Singübungen oder Solfeggien habe ich, bevor wir in unserm Cursus weiter schreiten, noch erst einige Bemerkungen vorauszuschicken. Die zweckmäßige, oder besser, die nothwendige Verwendung derselben begründen zu wollen, hieße Wasser ins Meer tragen, obgleich mir nicht unbekannt ist, daß es nicht wenige Gesanglehrer giebt, welche ihren Schülern diese vermeintliche Qual gänzlich ersparen, um sie lieber gleich Arien singen zu lassen. Indessen nicht Jeder ist wirklich das, wofür er sich ausgiebt, — eine Wahrheit, die auch auf manchen Gesanglehrer passen mag. Wer dagegen weiß, auf welche Weise eine Stimme am Zweckmäßigsten auszubilden ist, der wird auch die Unentbehrlichkeit der Singübungen kennen und sie begründen können. Deshalb will ich nur über die Art ihrer Verwendung reden.

In der Regel ist es üblich, daß der Lehrer seinen Schüler veranlaßt, sich irgend eine Gesangschule oder ein Solfeggienheft zu kaufen. Das wäre nun zwar ganz gut, wenn damit wirklich immer dem Bedürfniß des Schülers entsprochen würde. Allein oftmals, um nicht zu sagen häufig, sind diese gekauften Hefte entweder für seine Fähigkeit zu schwer, oder, was viel schlimmer ist, sie passen nicht genau in seine Stimme, indem sie für dieselbe zu hoch oder zu tief liegen. Wenn aber unbestreitbar feststeht, daß gerade alle Uebungen nur dann nutzenbringend sein können, wenn der Schüler seiner Stimme damit keine Gewalt anzuthun braucht, so ist auch bei der Wahl derselben die größte Vorsicht vonnöthen, soll der Schüler nicht ebensoviel Schaden dadurch erleiden, als er Vortheil davon hoffte. Denn Nichts ruinirt die Stimme so schnell und so gründlich, wie ein anhaltendes Singen in einer ihr unbequemen Lage. Aus diesem Grunde genüge ich nur einer Pflicht, wenn ich selbst alle meine Schüler mit den nöthigen Uebungen versorge. Abgesehen davon, daß ich die Folge derselben stets dem Entwickelungsgange eines jeden Schülers anpasse, besitze ich deren zugleich in allen Stimmlagen, um allemal darin das Entsprechende wählen zu können. Wenn mir aber dennoch Stimmen vorkommen, für welche meine Uebungen nicht genau passen, so schreibe ich sie eigends für diese kehlgerecht. Ja, meine Vorsicht geht in diesem Punkte so weit, daß ich bei kleinen Indispositionen des Schülers, wodurch ihm vielleicht die Höhe momentan erschwert wird, sofort alles zu Singende in eine ihm bequemere Lage transponire, um auch die leiseste Anstrengung der Stimme zu verhüten. Ueber die Art, wie

ich meine späteren Singübungen zu solmisiren pflege, werde ich seiner Zeit das Nöthige mittheilen.

Aber nicht allein die Uebungen, auch alles Uebrige, — Lieder und Arien — was weiter vorgerückte Schüler zu singen pflegen, erhalten sie aus meiner Hand. Leitet mich einentheils hierbei dieselbe Vorsicht wie bei den Uebungen, nämlich, daß sie Nichts singen sollen, was nicht für ihre Stimme paßt, so bestimmt mich dazu noch ein anderer Grund, und zwar der der sorglichen Bildung ihres musikalischen Geschmackes. Wer wie ich aus Erfahrung weiß, wie sehr sich der Sinn der Dilettanten im Allgemeinen der niederen Liedergattung zuneigt, der wird mir auch beistimmen, wie ernstlich man dieser Neigung entgegenzustreben hat. Kein Schüler empfängt von mir daher etwas musikalisch Unwürdiges, wodurch sein Geschmack auf Abwege geleitet werden könnte, ich suche vielmehr denselben stets für das Bessere und Beste empfänglich zu machen.

Freilich kann ich nicht gleich den Anfänger tiefsinnige Lieder von Schubert, Schumann und Franz singen lassen, denn alles Schöne ist schwer, und was über das Verständniß des Schülers hinausgeht, kann ihm weder nützen, noch Freude machen; aber unsere Liederliteratur ist reich genug, um für alle Grade des Verständnisses Geeignetes zu bieten, ohne daß man nöthig hätte, zu jener Klasse von Liedern zu greifen, die wohl geeignet ist, den knospenden Geschmack des Anfängers zu vergiften, aber nicht ihn veredelnd zu bilden. Daß man bei Befolgung dieses Princips auf die natürliche Fähigkeit des Schülers Rücksicht zu nehmen hat und seiner Geschmacksrichtung soviel wie möglich Rechnung tragen muß, versteht sich; denn dem Lehrer fällt nur die Pflicht zu, den Geschmack desselben dem Bessern zuzuleiten, aber nicht ihm Gewalt anzuthun. Die dem Schüler eigenthümliche Individualität muß unter allen Umständen geachtet werden und darf der Lehrer diese nicht der seinigen gleich umbilden wollen.

Ob die angegebene Art, die Schüler mit aller nöthigen Musik für ihre Studien zu versorgen, von vielen Gesanglehrern in Deutschland befolgt wird, ist mir nicht bekannt; ich weiß nur, daß sie die unumgängliche Folge meiner Erfahrung war, und ich nimmer glauben würde, meiner Lehrerpflicht vollkommen zu genügen, wenn ich derselben nicht entspräche. Ich scheue daher die unsägliche Mühe und Last nicht, die mir diese Pflicht auferlegt.

Wenn die Schülerin die Tonleiter in der angegebenen Weise mit genügender Reinheit und Klarheit der Vokale und bestimmter scharfer Aussprache der Consonanten gesungen hat, dann wenden wir uns zu Nr. 1 der Singübungen von Zöllner.

Dieselbe bewegt sich in zwei Tönen — der Secunde — mit Unterlegung eines Wortes von zwei Sylben: ave, wodurch sie für den Anfang sich ebenso passend als praktisch bewährt. Die Schülerin hat dabei auf drei Dinge ihre ganze Aufmerksamkeit zu richten: auf die Intonation, auf die Aussprache und aufs Athemholen. In Beziehung auf das Letztere braucht ihr vorläufig nichts weiter gesagt zu werden, als daß sie inmitten eines Wortes nie athmen darf, weil man sie nicht mit Bemerkungen und Vorschriften behelligen muß, für welche sie noch keine praktische Verwendung hat. Wie einfach diese erste Uebung nun auch immer sein mag, so wird doch nichtsdestoweniger die Erfahrung ergeben, daß sie der Schülerin in den meisten Fällen allerlei Schwierigkeiten bereitet. Bald ist die Intonation der Secunde aufwärts nicht hoch, oder abwärts nicht tief genug; bald ist die Aussprache der Sylbe „ve“ mangelhaft, indem sie sich entweder nicht präcis genug dem „a“ anschließt, zu breit oder zu gekniffen klingt, oder auch, was häufig geschieht, sich zum Schlusse dem Klange des i zuwendet; bald vergißt die Schülerin sich und nimmt zwischen a und ve Athem, u. dgl. m. Für die ruhige Einziehung des Athems lasse ich ihr übrigens in dieser Uebung noch die nöthige Zeit, damit sie dieselbe nicht in der Eile hörbar vollziehe. Außer diesen beregten Dingen hat der Lehrer noch darauf zu achten, daß alle Töne frei und selbständig eingesetzt werden und die Schülerin nicht etwa in instinctiver Gefühlsanwandlung die Sylbe a ins ve hineinzieht oder trägt, eine Neigung die sich fast bei Allen geltend macht, aber entschieden zu unterdrücken ist. Wo ein Ton in den andern hineinzutragen ist, das wird seine Erörterung finden, wenn die Schülerin dessen bedarf; bis dahin hat sie alle Anticipationen vorgeschrittener Entwicklung zu vermeiden und sich aufmerksam darauf zu beschränken, was von ihr verlangt wird. Wo aber mehrere Töne auf eine Sylbe kommen, da muß die Bindung derselben schnell und zart sein, damit die sichere Intonation und die Deutlichkeit der Tonreihe nicht beeinträchtigt und ineinander gewischt werde, wie wenn man auf Löschpapier schreibt. Alle Bindungen müssen überhaupt schnell sein, wenn sie nicht eine unangenehme Wirkung machen sollen. Diejenigen Fälle aber, wo

ein langsameres Zusammenziehen zweier Töne erlaubt ist, gehören in den dramatischen Theil der Gesangskunst und können daher hier noch unberührt bleiben.

Noch habe ich zu erwähnen, daß ich die ersten Uebungen, welche nur einen kleinen Umfang der Stimme in Anspruch nehmen, in verschiedenen Tonarten singen lasse. Denn da die weitere Entwickelung der Stimme immer noch unser Hauptaugenmerk bleibt, so wird diesem Zwecke damit auf förderliche Weise entsprochen.

Die nächsten beiden Uebungen von Zöllner beschränken sich zwar noch auf die Fortschreitung von Secunden, erweitern dieselbe aber bis zur großen Terz, und ist daher daran zu erinnern, diese überall, wo sie erscheint, besonders hoch zu intoniren.

Bei der Achtelbewegung der dritten Uebung ist außerdem noch darauf zu achten, daß dieselbe lediglich mit der leichtesten Beweglichkeit des Kehlkopfes ausgeführt werde, und der Mund sowohl wie die Zunge gänzlich unbeweglich dabei bleibe, in welchem Falle dann auch die Klangfarbe des Vokales sich unverändert erhält. Noch treten in dieser Uebung beim Schüler zwei Neigungen hervor, gegen welche der Lehrer zu protestiren hat. Die erste betrifft die erneute Aspiration der Sylbe a, wo sie nicht hingehört, so daß es dann statt a—ve, aaaa—ve klingt; die andere die Accentuirung, indem er namentlich in abwärtsgehender Tonfolge statt des ersten schweren das zweite leichte Achtel betont und gewissermaßen in dasselbe hineinfällt. Um die Reinheit der Intonation zu erreichen, ist eine doppelte Aufmerksamkeit auf die Eigenthümlichkeit der Sekunden und Terzen erforderlich. Im Allgemeinen wird die Bemerkung dabei gemacht werden, daß der Anfänger bei Sekundenfortschreitungen in aufwärtsgehender Richtung zu tief und in abwärtsgehender zu hoch intonirt.

In Betreff des Athemholens bieten diese Uebungen keine Veranlassung zu neuen Bemerkungen; erst in Nr. 4 derselben treten wir für dieses in ein neues Stadium. Bisher war es nämlich der Schülerin vergönnt gewesen, bei ihren Uebungen stets in Ruhe athmen zu können und alle nöthige Vorsicht dabei zu beobachten. Jetzt aber treffen wir auf eine Melodie, deren periodische Abschnitte zu lang sind, um sie mit einem Athemzuge auszuführen, dennoch aber keine Ruhepunkte gewähren, um die Erneuerung des Athmens zu vollziehen. Und hier erst erhebt sich das mechanische Geschäft des Athmens zu einer Schwierigkeit, welche es bis

dahin nicht hatte. Wozu der Schülerin bisher die nöthige Zeit gegeben war, das muß sie jetzt ausführen, ohne den melodischen Fluß der Melodie merklich zu unterbrechen, oder den wirklichen Werth der Töne eigenmächtig zu verkürzen. Es handelt sich hierbei um folgende Bedingungen. Zuerst muß die Erneuerung des Athmens in möglicher Geschwindigkeit vor sich gehen, um dadurch keine ungehörige Pause in der Melodie entstehen zu lassen; sodann muß dieselbe unmerklich, also lautlos geschehen; und endlich hat die Schülerin trotz dieser Bedingungen doch so viel Athem in sich aufzunehmen, um damit ohne Mühe und Anstrengung bis zum nächsten Einschnitt auszureichen. Ueber die Erfüllung dieser Bedingungen hat der Lehrer aufs Strengste zu wachen, denn aus ihnen cultiviren sich alle weiteren Eigenschaften, welche zum mechanischen Geschäft des Athmens gehören. Wird es der Schülerin, wie gewöhnlich, anfangs schwer, diese Anforderungen zu erfüllen, und wird sie in Folge dessen veranlaßt, die letzte Note, nach welcher sie athmen will, ungebührlich abzukürzen, so darf der Lehrer dies nicht zugeben, er soll lieber, bis sie hinreichende Uebung im schnellen und unhörbaren Athmen hat, einen Moment inne halten, um sie vor unschönen Angewöhnungen zu bewahren. Das erwähnte Abkürzen der letzten Töne giebt dem Gesange eine Unruhe, die nichts weniger, wie angenehm wirkt. Kann das Athmen vor dem Auftakt oder vor einem leichten Takttheil geschehen, so ist die dafür nöthige Zeit von diesem abzuziehen, der letzte Ton aber voll auszuhalten, und zwar aus dem bereits angeführten Grunde. Die vorkommende Lehre, als ob der Sänger nie während des Taktstriches athmen dürfe, ist weder durchzuführen, noch hat sie einen vernünftigen Grund. In Gesangstücken, denen Texte unterliegen, richtet sich die eben berührte Regel lediglich nach der Bedeutsamkeit der Sylben, vor oder nach denen geathmet wird; die wichtigere behält ihren vollen Tonwerth, während die andere die nöthige Zeit dafür hergeben muß. Nähere Bestimmungen lassen sich nicht füglich dafür anführen.

In der erwähnten Uebung schreitet die Melodie auch mehrmals von der großen Terz in die Quarte hinauf und von da zurück, wodurch die Veranlassung gegeben wird, die Schülerin daran zu erinnern, daß alle Fortschreitungen in halben Tönen aufwärts hoch und abwärts tief intonirt sein wollen.

Ueber die Nüancirung der bis jetzt besprochenen Uebungen ist noch Einiges zu erörtern. Da denselben keine wirklichen Texte

untergelegt sind, welche auf die Nüancirung ihren Einfluß geltend machen könnten, so haben wir darin nur dem musikalischen Bedürfnisse zu entsprechen. Demzufolge sind wir zunächst auf jene Betonung hingewiesen, welche in der Musik überhaupt ihre gesetzliche Gültigkeit hat, und zwar vorläufig in der einfachsten Taktart, im $^4/_4$ Takt. Nach diesem Gesetze gewinnt die erste halbe Taktnote einen schwereren Accent wie die zweite; theilt sich der Takt in vier Viertel, so erhält das erste die Hauptbetonung, nach diesem wird das dritte am Stärksten betont, dann folgt das zweite, und endlich das letzte Viertel. Bei der Eintheilung in Achtel besteht dasselbe Gesetz, nur mit dem Unterschiede, daß die Abstufung noch zarter wird. Fügen wir gleich noch hinzu, daß im $^3/_4$ Takt der Hauptaccent auf die erste Note fällt und die andern sich abschwächen, so haben wir vorläufig was wir für unser Bedürfniß gebrauchen. Nächst dieser Nüancirung der einzelnen Takttheile unterliegt die Richtung der Melodie darin einem allgemeinen Gesetz. Wendet diese sich nach oben, dann steigert man in der Regel die Stärke der Stimme und läßt sie abnehmen, wenn die melodische Wendung abwärts geht. Für diese Schattirungen bieten die ersten Uebungen hinreichende Gelegenheit, ebenso dazu, daß die Schülerin den Ton schwach einsetzen und wachsen, oder stark einsetzen und abnehmen lassen kann. Einzelne Phrasen können auch im entschiedenen Forte und andere im entschiedenen Piano gesungen werden, um die Stimme auch dafür geschickt zu machen. Wenn mehrere Töne auf gleicher Stufe hintereinander folgen, wie in Uebung eins, müssen diese in der Stärke gesteigert werden, weil nirgends die Neigung zum Sinken in der Intonation so stark hervortritt, als in solchen Tonfolgen, und die angegebene Steigerung am Besten geeignet ist, derselben entgegen zu wirken.

Auf das rechtzeitige Athmen in den ersten Uebungen ist sorgfältig zu achten, da alle Anfängerinnen gar zu leicht geneigt sind, öfter zu athmen, als wirkliches Bedürfniß dazu vorhanden ist, und daraus eine störende Angewöhnung entstehen kann. Es wird zu dem Ende vorzugsweise zu verhindern sein, daß die Schülerin ihre Stimme nicht über mäßige Kraft erhebe. Noch habe ich hier einschaltend zu bemerken, daß sowohl die bereits angegebenen, als die noch folgenden Intonations-Eigenthümlichkeiten nicht nur individueller, sondern genereller Art sind, welche sich mehr oder weniger bei allen Schülerinnen wiederholen. Hieraus wird sich

denn auch die Nothwendigkeit ergeben, weshalb ich so viel wie möglich alle ferneren Intonationseigenthümlichkeiten bemerken werde.

Die nächsten vier Uebungen enthalten Nichts, was nicht bereits seine Andeutungen gefunden hätte; sie bieten nur die nöthige Gelegenheit, die Schülerin in der Intonation, der Aussprache, dem ruhigen Athmen und in der richtigen Verwendung des Athems zu befestigen. Wir können sie daher ohne nähere Erläuterung übergehen. Finden sich einzelne Gänge darin, welche der Schülerin, trotz ihrer darauf verwendeten Aufmerksamkeit, in der Intonation nicht zu vollkommener Reinheit gelingen wollen, dann mag der Lehrer ihr immerhin durch Mitspielen der Melodie darin behülflich sein; doch versteht sich von selbst, daß er dies unterläßt, sobald eine hinreichende Sicherheit bemerkbar wird, um ihre musikalische Selbständigkeit nicht durch eine unzeitige Bequemlichkeit zu beeinträchtigen. Zu einer Bemerkung bietet sich jedoch noch Veranlassung. In den beiden letzten der genannten Uebungen nämlich wird die Schülerin genöthigt sein, in dem Gang der Melodie von dem Brust- ins Falsettregister hinein und wieder zurück zu schreiten, und muß demnach der Lehrer darauf achten, daß dies mit aller dabei erforderlichen Vorsicht geschehe. Keinenfalls darf der Lehrer erlauben, daß die Schülerin das Bequemere wähle und ihr Brustregister so weit hinauf zwinge. Zu dem praktischen Gebrauch des Falsetts kann nicht früh genug angehalten werden.

Ist die Schülerin mit dem Studium der acht ersten Uebungen von Zöllner so weit vorgeschritten, um in der Ausführung die w e s e n t l i c h e n Anforderungen erfüllen zu können, dann wenden wir uns den Uebungen von Weinlig zu, und zwar aus dem bereits früher angegebenen Grunde. Die ersten sechs derselben sind in der melodischen Form wenig abweichend von den vorigen, denn auch sie bewegen sich noch in Secunden und Terzen und bieten daher keine neue Schwierigkeiten. Aber es sind ihnen einige Worte mehr untergelegt, und eben dadurch werden sie zu einer neuen Stufe für die weitere Entwickelung der Schülerin. Diese Worte heißen: Ave mater alma. Wir haben demnach in diesem Satze zwei Sylben welche mit einem Consonanten schließen. Hieraus nun entsteht hinsichtlich der Aussprache ein erhöhter Grad von Schwierigkeit, besonders durch die Sylbe „t e r". Doch bevor wir ins Specielle gehen, müssen wir die allgemeine Regel für die Aussprache der Consonanten vorausschicken. Diese läßt sich einfach dahin zusammen-

fassen, daß die ganze, ungeminderte Dauer des Tones, ohne Rücksicht auf seine Länge oder Kürze, stets dem Vocale gehört und der nachfolgende Consonant sich so schnell demselben anzuschließen hat, daß dieser nicht das Geringste von der Dauer des Tones absorbirt. Nichtsdestoweniger sind alle Consonanten in unzweifelhafter Deutlichkeit und Schärfe auszusprechen, wobei es wiederum ganz gleich ist, ob der Schluß der Worte aus einem oder mehreren Consonanten besteht. Bei Beobachtung dieser Grundregel ist die Schülerin vor allen möglichen Unarten — bei selbstverständlicher reiner Vocalisation — in der Aussprache entschieden bewahrt und die vollkommene Deutlichkeit derselben das sichere Resultat. Freilich ist die Erreichung dieses Zieles nicht leicht; es stellen sich vielmehr derselben eine solche Fülle von Schwierigkeiten entgegen, daß oft jahrelange Uebung und Aufmerksamkeit dazu erforderlich ist, um sie zu überwinden. Der Lehrer muß daher auch rechtzeitig die Schülerin von der unumgänglichen Nothwendigkeit überzeugen, diesem Ziele mit allem Eifer nachzustreben, und ihr begreiflich machen, daß ohne dasselbe ein methodischer Gesang unmöglich sei.

Aus diesem Grunde werden auch wir uns noch mehrfach mit der Aussprache zu beschäftigen haben, um so mehr, da ich, wie erinnerlich, zugleich die Principien der Tonbildung daraus ableite.

Dem Entwickelungsgang der Schülerin folgend, haben wir es zunächst mit der Aussprache der Wörter „mater alma" zu thun. Der Anfangsconsonant m gehört zu den Lippenlauten mit nasalem Klang, und ist es daher doppelt nöthig, ihn besonders schnell auszusprechen, damit sich die letztere Eigenschaft auf dem nachfolgenden Vocal und Ton nicht ungünstig bemerkbar mache. Das folgende t als Zungenlaut muß entschieden scharf ausgesprochen werden, um jede mögliche Verwechselung mit dem weicheren d zu vermeiden. Der Vocal e wurde bereits als der schwierigste von allen in der Aussprache bezeichnet, und hinzugefügt, daß diese Schwierigkeit durch den anschließenden Consonanten sich graduell abstufe. Und in der That, er hat einen Chamäleonartigen Charakter. Es ist gar nichts Seltenes, daß man — nicht nur bei Anfängern, sondern auch bei routinirten Sängern — in einer Strophe, wo vier bis fünf e aufeinander folgen, sie so verschiedenartig aussprechen hört, als ob sie in gar keiner Verwandtschaft zueinander ständen. So vernahm ich beispielsweise von einem Sänger in der sogenannten Phantasie des Wolfram im Tannhäuser die Worte „ein sel'ger Engel" etwa wie

„seehlgär Angaahl". Bei keinem anderen Vocale macht die individuelle Eigenthümlichkeit, der Bau des Mundes, oder die Neigung des Singenden, oft bis zur Unüberwindlichkeit sich geltend, wie beim e; Mancher ist nicht im Stande, sich des breiten ä zu entwöhnen, während ein Anderer das gekniffene eh nicht loswerden kann, und selbst nach jahrelangem ernsten Streben nur allzu häufig wieder in den alten Fehler zurückfällt.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung kann ich nun sogleich die specielle folgen lassen: daß dem Anfänger keine Sylbe in der ganzen Aussprache mehr Mühe verursache, als er, besonders in dem nördlichen Theile unseres deutschen Vaterlandes. Den Grund hiervon haben wir allerdings zunächst in dem uns eigenthümlichen Dialect zu suchen, der am Schlusse der Worte fast ausschließlich nur das unreine Gaumensegel-r hören läßt. Im Gesange können wir jedoch nur das Zungen-r gebrauchen, jenes r, welches ganz zu Ende des Tones leicht an der Zungenspitze vibrirt und nicht etwa wie ein Trommelwirbel anhält, noch in der Kehle den Ton erwürgt. Mit dem Letzteren haben wir zu schaffen; denn im Allgemeinen hören wir bei Anfängerinnen nur dieses. Wenn eine solche nun eine Sylbe mit er, — nehmen wir gleich mater an — auszusprechen hat, dann beginnt sie gewiß damit bereits in der zweiten Hälfte des zu singenden Tones, um den unschönsten Gurgellaut hervorzubringen; oft auch wird die eine Sylbe zu zweien ausgereckt, daß es dann wie te - er klingt. Da nun aber unsere Sprache der Sylben mit er viele in sich faßt, so folgt auch daraus, wie sehr dieselbe schon dadurch verunstaltet würde. Es ist also auf Abstellung dieses garstigen Fehlers die größte Aufmerksamkeit zu richten, und der Lehrer muß streng darauf halten, daß die Schülerin die ganze Dauer des Tones auf dem Vocal e halte und das r pfeilschnell anschließe Folgt, wie in der bezeichneten Phrase der Vocal a auf den Consonanten r, und hat die Sängerin nicht nöthig, zwischen beiden Athem zu schöpfen: dann wird zur richtigen Pronunciation des r es anfänglich eine wesentliche Hülfe gewähren, wenn sie dasselbe zum Anfangsbuchstaben des Wortes alma macht. Ob es, trotz aller erdenklichen Mühe, allen Schülerinnen gelingen wird, ein richtiges Zungen-r zu erzielen, bleibt zwar immer noch von der natürlichen Anlage abhängig, denn selbst die Schröder-Devrient, deren energischer Charakter gewiß vor keiner Schwierigkeit zurückbebte, wenn die Ueberwindung derselben zu ihrer künstlerischen Vollendung beitragen konnte, hat es

nie erreicht. In diesem Falle ist es dann immer noch besser, gar kein r auszusprechen, als jenen abscheulichen Gurgellaut, der im Halse kratzt und die Hälfte des Tones verschlingt. Es ist von beiden Uebeln unter allen Umständen das kleinste.

In dem Worte alma, wo zwei Consonanten aufeinander folgen, von denen der erste den Zungenlauten und der letzte, wie schon erwähnt, den Lippenlauten angehört, muß dieselbe Regel befolgt und die Aussprache der beiden Consonanten schnell ausgeführt werden, um dem Tone so wenig wie möglich von seiner Dauer zu entziehen. Der am häufigsten vorkommende Fehler, den sich Anfängerinnen hierbei zu schulden kommen lassen, ist, daß sie zwischen beiden Consonanten ein e hören lassen, wodurch das Wort dann wie ale-ma klingt.

Es wird nicht unpassend sein, hier eine für alle Fälle gültige Regel in Betreff der Aussprache einzuschalten, nämlich: daß stets und überall auf eine vollkommene Reinheit derselben gehalten werden muß und daher auch alles das vom Uebel ist, was nicht unbedingt zur Sache gehört. Also alle überflüssigen Einschiebungen von Vocalen, wo keine sind, desgleichen alle Articulationen vor dem Beginn der Worte, gleichviel, ob solche mit einem Vocal oder Consonanten beginnen; Manieren, welche nur zu häufig gehört werden und sich so leicht bei Anfängerinnen einfinden. Aber ebensowenig darf dem Worte etwas entzogen werden, was zu seiner Deutlichkeit nothwendig ist. Dies berührt vorzugsweise alle Worte mit mehreren Endconsonanten. Hinsichtlich der Intonation in den ersten der Uebungen von Weinlig ist die Schülerin darauf aufmerksam zu machen, daß sie alle Fortschreitungen von dem Leitton in den Grundton besonders hoch fasse, denn dieses Intervall wird ohne dabei wache Ueberlegung fast immer zu tief intonirt, eine Bemerkung, die ein scharfes Ohr sowohl im Solo- wie im Chorgesang oft machen kann. Ferner muß sie in den üblichen Schlüssen, wie sie sich beispielsweise in den beiden ersten Nummern der in Rede stehenden Uebungen vorfinden, den Schritt von dem Grundton in die große Septime abwärts recht weit, d. h. tief nehmen, weil vielleicht bei keinem Intervall die Neigung, dasselbe zu hoch zu singen, so stark hervortritt, wie bei diesem.

Nach den ersten sechs der Weinlig'schen Uebungen verlassen wir dieselben wieder, weil die nächstfolgenden alsbald für eine stufenweise Entwickelung zu schwierig werden, um zu den Zöllner'schen

zurückzukehren. Und zwar nehmen wir diese mit Nr. 16, wo die Terzenübungen beginnen, wieder auf. Nachdem über die Aussprache der auch hier untergelegten Worte: ave mater alma, bereits das Nöthige gesagt ist und in Bezug auf das Athemholen nur zu erwähnen bleibt, daß es in den nächsten Nummern fast durchschnittlich nach je 2 Takten zu geschehen hat, kann ich meine Bemerkungen auf die Intonation beschränken. Die großen Terzen müssen, wie es schon von den Intervallübungen her bekannt ist, aufwärts durchweg hoch intonirt, die kleinen dagegen entschieden gemäßigt werden. Abwärts kehrt sich jedoch dies Verhältniß um, indem in dieser Folge die große Terz tief und die kleine hoch gesungen sein will. Das Letztere namentlich nimmt die ganze Aufmerksamkeit der Schülerin in Anspruch, wenn mehrere kleine Terzen aufeinander folgen. Im höheren Grade ist dies noch bei der verminderten Terz der Fall, bei der es Anfangs nicht geringe Schwierigkeit bereitet, sie hoch genug zu fassen.

Es ist aber noch einiger anderer Intonations-Eigenthümlichkeiten zu gedenken, welchen wir in der Melodieführung der in Rede stehenden Uebungen begegnen. Diese betreffen zuvörderst alle durchgehenden Töne. Lenken diese nach aufwärts, dann wird es der Anfängerin schwer, von dem Tone des Accords loszukommen, und nehmen sie ihre Richtung von oben nach unten, wird sie gleichsam mit Gewalt in die Auflösung hineingezogen. Hieraus entsteht nun die natürliche Neigung, alle durchgehenden Töne zu tief zu singen, welche Neigung nur durch eine stete Erinnerung an diese Eigenthümlichkeit besiegt werden kann. In ein gleiches Verhältniß treten alle Vorhalte, welche aus demselben Grunde eine zu tiefe Intonation veranlassen. Ja, selbst die kleinen Terzen und Quarten, die in ihrem reinen Verhältniß gar so leicht zu hoch gesungen werden, wollen, sobald sie als Vorhalte erscheinen, scharf intonirt sein.

Die Wahl der noch übrigen Uebungen von Zöllner und Weinlig treffe ich nach der Fähigkeit und dem Charakter der Schülerin, da sie mir in der gegebenen Ordnung nicht zweckmäßig erscheinen. Sind die brauchbaren zu hoch, so werden sie dem Umfange der Stimmen anpassend transponirt.

Bei den meisten Schülerinnen ist es nicht gerathen, sie allzulange lediglich mit diesen Uebungen zu beschäftigen, denn mit geringen Ausnahmen ist das Ziel ihrer Wünsche ein Lied. Und da es das geeignetste Mittel ist, ihren Eifer zu schärfen, ihren Fleiß zu verdoppeln, und ich keinen Grund habe, ihnen die Erfüllung

dieses Wunsches ungebührlich lange vorzuenthalten, so pflege ich sie bald mit der Vorlegung eines Liedes zu überraschen. In der Regel wähle ich hierzu einige Lieder eigener Composition, welche ich eigends zu diesem Zweck geschrieben habe; doch da diese nicht bekannt sind und daher die dabei nöthigen Erörterungen unverständlich bleiben würden, so will ich zu dem Ende ein allgemein bekanntes Lied anziehen. Ich meine das Lied von Kücken: „Du bist wie eine Blume", das, einfach und leicht verständlich in seiner Art, die ersten Ansprüche erfüllt, ohne durch widerliche Sentimentalität nachtheilig zu wirken.

Mit diesem ersten Liede tritt die Schülerin in ein neues Stadium ihrer gesanglichen Entwickelung, in dem Manches noch von ihr gefordert wird, was bisher ohne ihre Beachtung bleiben durfte. Zuerst der Ton als solcher. In allen früheren Uebungen nämlich hatte sie lediglich dahin zu streben, demselben in rein sinnlicher Hinsicht Klarheit, Sicherheit und Schönheit zu verleihen. Nun aber hat es durch den lyrischen Inhalt des Textes auch ein geistiges und seelisches Element in sich aufzunehmen, welches erst durch ein volles Verständniß desselben und die dadurch angeregte Empfindung sich dem Tone mittheilt. Aus diesen erschlossenen Seelenkräften gewinnt die Stimme ihren poetischen Zauber — wie der Duft erst dem geöffneten Kelch der Blume entquillt — und wird der Vortrag der Singenden zum Ausdruck des erregten Gefühles. Damit ist nun nicht gemeint, als ob eine Singübung ohne Text sich nicht auch charakteristisch und gefühlvoll vortragen ließe; aber während diese nur eine allgemeine Stimmung ausdrücken kann, verlangt der Text eine besondere Eingehung bis ins einzelne Wort und eine dem entsprechende Betonung. Hieraus entspringt nun zugleich jene Eigenschaft des vortragenden Sängers, die wir unter richtiger Auffassung verstehen, indem er dem Inhalt des Textes im Ganzen und Einzelnen vermittelst seines Verstandes und seiner Empfindung einen bestimmten Ausdruck verleiht. Sodann gewinnt mit dem ersten Liede die Aussprache eine erhöhtere Bedeutung; einmal durch die Mannigfaltigkeit und den Wechsel der verschiedenen Vocale, Consonanten und neu hinzutretenden Doppellaute, wodurch die Deutlichkeit und Reinheit der Aussprache um ein Erhebliches schwieriger wird, ferner durch ihre charakteristische Färbung, die sich dem Inhalte des Gedichtes gemäß mit der Deutlichkeit zu verbinden hat. Denn ein und dasselbe Wort erlangt nach Maßgabe seiner Bedeutung einen verschiedenen Ausdruck.

Endlich noch steigert sich die Schwierigkeit des Athemholens erst jetzt zu ihrer ganzen Bedeutsamkeit, weil es nun nicht allein von bestimmten rhetorischen Regeln abhängig ist, sondern auch das charakteristische und ästhetische Element darauf seinen Einfluß gewinnt. Wir wollen diese neuen Anforderungen nun nacheinander zu erläutern suchen, um eine möglichst deutliche Anschauung davon zu geben.

Das betreffende Gedicht von Heine, von lyrischer Grundstimmung, ist von einer zarten Wehmuth angehaucht, welche durch den Gedanken hervorgerufen wird, daß die Reinheit und Unschuld eines holden Wesens durch die Berührung mit der Welt den heiligen Schmelz seiner Seele einbüßen könnte.

Diesem weichen, unbestimmten Reflex eines melancholischen Gefühls gemäß ist der Charakter des Liedes ohne eine entschiedene Farbe und Haltung, wodurch der Vortrag desselben zugleich ohne scharf begrenzte objective Nothwendigkeit bleibt, vielmehr einen individuellen Ausdruck zuläßt, der je nach dem Grad der Anregung voneinander abweichend sein kann, ohne unwahr zu werden. Aus dem angegebenen Grunde fehlen auch in dem Liede alle hervortretenden Pointen, welche zu einer besonderen Accentuation Veranlassung böten, die Beobachtung der allgemeinen musikalischen, rhetorischen und prosodischen Regeln genügt zu einem sinngemäßen Vortrag desselben, und wird sich daher der Anfänger auch ohne erhebliche Schwierigkeit damit abfinden können.

Ueber die Aussprache des bezüglichen Textes sind noch einige Bemerkungen erforderlich. Haben wir bis jetzt unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet, die Vocale einzeln in ihrer Reinheit aussprechen zu lernen, so tritt nun die Bedingung hinzu, diese auch in ihrer zufälligen Folge mit solcher Bestimmtheit zu prononciren. Die erhöhte Schwierigkeit, welche hieraus dem Anfänger erwächst, besteht darin, daß er die offenen und geschlossenen Vocale, je nach ihrem Wechsel, gleich so präcis geben muß, wie es ihm in ihrer Vereinzelung möglich war, und ohne daß sich ein Einfluß des vorangegangenen auf den nachfolgenden bemerkbar macht. Es unterliegt gar keiner Frage, daß die nöthige Fertigkeit zu dieser Aussprache eine neue Uebung nöthig macht, zumal da eine solche die mögliche Annäherung der verschiedenen Vocale, oder, was dasselbe ist, die harmonische Vereinigung derselben bedingt. Wenn daher beispielsweise der Anfänger in dem Worte „Vater" den Vocal a zu offen, also

zu tief in der Kehle nimmt, so erschwert er sich nicht allein die Aussprache des darauf folgenden geschlossenen e, er hebt zugleich die harmonische Verbindung der beiden Vocale untereinander auf. Und dies ist der Punkt, auf den eine bereits früher ausgesprochene Ansicht hinlenkt: daß nicht die unbedingte Deutlichkeit in der Aussprache allein ausreicht, sondern diese auch den Gesetzen der Schönheit entsprechen muß. „Denn“, — so sagte ich — „wie der Maler verschiedenartige Farben nicht grell und schroff nebeneinander setzen darf, sondern sie des wohlthuenden Eindruckes wegen möglichst zu vermitteln hat, so muß auch der Sänger, unbeschadet der Deutlichkeit, die Vocale so nah wie thunlich aneinander bringen, um alle Härten zu vermeiden und sie harmonisch angenehm zu machen.“ Aus diesen Worten, denke ich, wird sich meine Meinung in Betreff der harmonischen Aussprache, zu verständlicher Deutlichkeit erheben. Es streift ohnehin hart an die Unmöglichkeit, alle Bedingungen zu einer vollkommenen Aussprache in schriftlicher Darstellung so erschöpfend zu geben und die Anschauung davon so zweifellos zu gestalten, daß man derselben in vollständiger Sicherheit folgen könne. Das Zuverlässigste wird in allen diesen Beziehungen immer das lebendige Vorbild des Lehrers bleiben, wie das schon wiederholt gesagt wurde. Doch, wenn mit dem unternommenen Versuche auch der Zweck nur so weit erreicht wird, um den Gesangbeflissenen vor den gröbsten Fehlern in der Aussprache zu bewahren und ihn auf das Wesentliche derselben hinzulenken, so ist er damit vollständig gerechtfertigt, um so mehr, als im Allgemeinen kein Theil der Gesangskunst so unverzeihlich vernachlässigt wird, als dieser.

Wir wenden uns daher in unserm ersten Liede zunächst den Consonanten zu. Die allgemeinen Grundzüge für deren Aussprache sind bereits gegeben; wir haben nur noch auf Einzelnes in dem betreffenden Liede besonders hinzuweisen. Der Ton gehört dem Vocal. Aus dieser Regel geht von selbst hervor, daß alle Consonanten, gleichviel, ob sie zu Anfang, in der Mitte, oder am Schluß der Worte stehen, in elastischer Schnelligkeit ausgesprochen werden müssen, indem der Ton nicht eher klingen kann, bis der Vocal gehört wird, und nicht in seiner vollen Währung auszuhalten ist, wenn der schließende Consonant nicht seine gesetzliche Zeit abwartet. Ob an den bezeichneten Stellen der Worte ein einzelner oder mehrere Consonanten befindlich sind, ändert in dieser Bedingung nichts, ebensowenig, ob dieselben zu den einfachen oder zusammengesetzten

gehören. Dann ist auf eine dialectfreie Aussprache der Consonanten, folglich auf eine genaue Unterscheidung zwischen den harten und weichen derselben, zu wachen. Der Schüler darf also nicht etwa singen: „Tu pist vieh eine Plume", sondern: „Du bist wie eine Blume". Ingleichen sind alle Endconsonanten fest und bestimmt zu Gehör zu bringen, also in „bist" das t und in „Herz" das z u. s. w. Je schwerer die Erfüllung dieser Anforderung oft dem Schüler wird, desto ernstlicher muß der Lehrer darauf halten, selbst dann, wenn es anfänglich affectirt und gezwungen klänge, da unserer Sprache durch die fehlenden Schlußconsonanten eine Kraftlosigkeit zu eigen werden würde, welche ihrem ganzen Charakter fremd ist. Eine wesentliche Hülfe zur Ueberwindung dieser Schwierigkeit gewähren solche Worte, welche auf vorangegangene Consonanten mit einem Vocale folgen, wenn der Schüler die ersteren so eng an die letzteren anschiebt, daß sie fast zu Anfangsbuchstaben dieses Wortes werden. Für die nöthigen Modificationen in diesen Hülfsmitteln im Sinne einer vollendet schönen und edlen Aussprache muß dann freilich der Lehrer nach und nach Sorge tragen, zumal da es überhaupt nicht zum kleinsten Theile niederzuschreiben ist, welche wunderlichen Verdrehungen und Corruptionen sich oft die Schüler in der Aussprache zu Schulden kommen lassen. Der Lehrer muß eben für alle ungehörigen Auswüchse ein feingeschärftes Ohr besitzen und nicht um die geeignetsten Mittel verlegen sein, dieselben zu beseitigen.

Noch haben wir der Doppellaute oder Diphtongen zu gedenken, welche in unserer Aussprache ebenfalls eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Dieselben bestehen bekanntlich aus ai, ei, au, äu, eu und die seltener gebräuchlichen oi und ui.

Die Grundregel für die Aussprache der Doppellaute ist: daß diese auf dem zu haltenden Tone nicht getheilt werden dürfen. Die drei erstgenannten nehmen vielmehr für die ganze Dauer desselben den vollen a-Klang an und erst am Ende tritt der zweite Vocal blitzschnell hinzu, jedoch nicht, um nun als vereinzeltes i oder u zu klingen, sondern mit dem ersten zusammen als ai, ei und au.

Ganz dasselbe ist zu beobachten, wenn mehrere Töne auf einem Doppellaut zu singen sind, und darf die Trennung der beiden Vocale nicht etwa schon nach dem ersten geschehen.

Gegen keine Regel in der Aussprache wird vielleicht mehr gesündigt, als gegen diese, und doch drückt derselben nichts so ent-

schieben den Stempel der Gemeinheit auf, als die zu frühe Trennung der Doppellaute: es klingt ganz abscheulich und ist hinreichend, eine im Uebrigen tadellose Aussprache unerträglich zu machen. Ja, ein mit diesem Fehler behafteter dramatischer Sänger macht denselben Eindruck wie ein Schauspieler mit schwäbischem Dialekt. Grund genug, um den Lehrer zu doppelter Strenge gegen diesen Fehler aufzufordern. Die beiden Doppellaute äu und eu werden zwar nach derselben Regel ausgesprochen, wie die andern, fassen aber den Laut, auf welchem der Ton zu halten ist, um ein Bedeutendes geschlossener, also dem o näher. Die praktische Lehre bietet zur leichteren Ueberwindung der erwähnten Schwierigkeit ein wesentliches Hülfsmittel, welches darin besteht, daß der Schüler den drei ersten Doppellauten ein entschiedenes a substituirt, und den andern beiden ein ungefähres ao, also etwa statt eine — ane. Man fürchte nicht, daß darüber der Doppellaut gänzlich verloren gehe und nur ein a hörbar werde, denn das Bewußtsein des Schülers, daß die Sylbe ei und nicht a heißt, läßt ihn immer noch rechtzeitig den Doppellaut ei hören; er wird nur dadurch verhindert, denselben zu früh getrennt auszusprechen.

Wir können jetzt die Gesetze des sinngemäßen Athemholens näher ins Auge fassen.

Im Allgemeinen richten sich diese nach den Gesetzen der Satzbildung und der Interpunction. Was also in einem Redesatze logisch zusammengehört, soll möglicherweise nicht durchs Athmen getrennt werden. Vorauszuschicken ist freilich dabei, daß das physische Bedürfniß des Sängers aller Regeln spottet, und er selbst nicht anstehen wird, den gröbsten Verstoß gegen diese zu begehen und inmitten eines Wortes zu athmen, wenn die Nothwendigkeit es erfordert. Zudem ist er in diesem Punkte nicht durchaus selbständig, sondern von den Componisten abhängig, welche oft in der musikalischen Ausdehnung zusammengehöriger Sätze oder einzelner Worte so übermenschliche Anforderungen stellen, daß der Sänger nicht im Stande ist, sie zu erfüllen. In solchen Fällen muß sich dieser dann durch einen sogenannten versteckten Athem zu helfen suchen, der, schnell und heimlich genommen, den Hörer nichts davon gewahren läßt. Doch wird der verständige Sänger so viel wie irgend möglich den Regeln die gewissenhafteste Beachtung zuwenden und sich keine Versäumniß zu Schulden kommen lassen, welche ihn zwänge, zur Unzeit zu athmen.

Ich werde nun zunächst die hauptsächlichsten Fälle angeben, wo der Sänger **nicht athmen** darf. Unter diesen steht in erster Reihe das einzelne Wort, welches gesetzlich nie durch die Erneuerung des Athmens zu trennen ist. Selbst in dem angezogenen Falle der ungebührlichen Ausdehnung und der daraus hervorgehenden nothwendigen Trennung desselben ist es stets gerathener, ein Wort oder mehrere einzuschalten, als gegen diese Kardinalregel zu verstoßen. Nur wo auch dieser Ausweg unzulässig ist, mag der Sänger thun, was zu vermeiden ihm sein physisches Naturell untersagt.

In dem Redesatze darf nicht durchs Athemholen getrennt werden:

der Artikel vom Substantiv, z. B.: die — Gattin.
das Eigenschaftswort vom Substantiv:
die duftende — Blume.
der lachende — Himmel.

Ferner darf nicht geathmet werden: nach allen Formwörtern, wo sie unmittelbar vor den Begriffswörtern stehen, zu deren Bestimmung sie dienen, wie z. B.:

nicht nach allen Formwörtern in Verbindung mit dem Substantiv, als: Ein jeglicher — Mensch.
Die gesammte — Familie.
Ich frage keine — Blume.
Denn alle — Schuld.
So manche — Nacht.
Vor — dem Thor.
Auf — der Straße.

Nicht zwischen dem Fürwort und dem dazu gehörigen Verbum, z. B.: Ich — singe.
Du wirst — gelobt.

Auch nicht nach dem Verbum vor dem zurückkehrenden Pronom „sich" als: Er schmeichelt — sich.
Sie ärgert — sich.

Nicht nach den Adverbien vor den von ihnen bestimmten Verben und Adjectiven, z. B.:
Ich habe ihn jüngst — gesehen.
Die Rose ist sehr — schön.

Nicht nach allen anreihenden Conjectionen, als: „und, auch", z. B.: Er kam, sah und — siegte.
Wenn ich auch — Alles hätte.

Ebenso darf nicht geathmet werden zwischen aufeinander folgenden, sich ergänzenden oder aufeinander beziehenden Formwörtern, besonders nicht zwischen der Präposition und dem Pronom oder Adverbium, wie: Ich denk' an — Dich.
Er zürnt auf — Dich.
Am — liebsten.
Zum — wenigsten.

und ferner in Verbindungen, wie die folgenden:
Als ich spät — nach Hause.
Wenn sich — zwei Herzen.
Wohl — tausendmal.

und in vielen ähnlichen Fällen, die sich nicht alle erschöpfend hier anführen lassen würden.

Dagegen darf geathmet werden
zwischen allen Gliedern eines Redesatzes, welche durch eine Interpunction getrennt sind. In verlängerten Sätzen ohne Interpunction ist der Moment fürs Athmen so zu wählen, daß der Sinn derselben nicht dadurch gestört wird, z. B.:

„Nun brechen aller Enden die Blumen aus grünem Plan",
in welcher Strophe das Athemholen am Geeignetsten nach „Enden" geschieht.

Zwischen zwei Adjectiven, als:
Doch Dein mildes — sanftes Wehen.
In weiten — stillen Räumen.

Vor dem Bindewort „und", z. B.:
Er sah — und liebte.

In allen Sätzen beziehender Fürwörter, z. B.:
Ich weiß nicht, — weshalb er mich liebt.

Endlich muß geathmet werden:
Vor und nach allen eingeschobenen Sätzen, wie z. B. in:
Ach! denkt das Veilchen, wär ich nur ꝛc.
vor „denkt" und nach „Veilchen".
In: Sag' ihm, aber sag's bescheiden, seine Liebe ꝛc.
vor „aber" und nach „bescheiden".

Sodann zwischen allen vergleichenden und comparativen Sätzen, z. B.:
Da hört er ein Klingen — wie Flöten so süß.
Das Herz ist größer — als die Welt und ihre Güter.

Nach allen fragenden Sätzen, z. B.:
Was bedeutet die Bewegung?

Nach einzelnen Interjectionen, z. B.:

Ach! — es war nicht meine Wahl!
Ach, — um deine feuchten Schwingen rc.

Nach allen Sätzen imperativischer Form oder lebhafter Ausrufe, z. B.:

Gehorche meinem Willen!
O, meine Kinder!
Halt! — rief er!

Vor jeder Wiederholung einzelner Redetheile, z. B.:

Wie liegt doch die Welt so weit — so weit.

Vor allen Appositionen, z. B.:

Auf dem Teich — dem regungslosen.

Endlich nach allen Sätzen, auf die ein Kolon folgt.

Außer diesen nur hinweisenden, nicht erschöpfenden Regeln für das sinngemäße Athmen bietet diese nothwendige Thätigkeit aber noch ein weites Feld für den Sänger, seinen Vortrag dadurch charakteristisch und dramatisch zu beleben. Doch werde ich mir diese Andeutungen sowohl, wie jene, welche sich auf das rein musikalische Athmen beziehen, bis zur passenden Zeit vorbehalten.

Wir wollen jetzt erst nach den gegebenen Regeln unser in Rede stehendes Lied von Heine sinnentsprechend eintheilen. Es heißt:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau' dich an, und Wehmuth
Schleicht mir ins Herz hinein.
Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Herz dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.

Da die musikalische Behandlung dieser Verse von Seiten Kücken's sich in der prosodischen Accentuation ziemlich discret den Worten angeschlossen hat, so läßt sich die Athemeintheilung derselben auch ohne Schwierigkeit bewerkstelligen.

Die erste Strophe kann natürlich zusammenbleiben; indessen nicht selten wird der Anfängerin dieselbe für einen Athemzug zu lang, und dies merkend, erneut sie ihn dann noch einmal vor „Blume", trotz erst kurz vorher gehörter Regel, daß dies nach einem Artikel nicht erlaubt sei. Es ist daher gerathener, die Schülerin gleich nach „bist" athmen zu lassen, weil dies die einzige Stelle ist, wo solches geschehen darf, ohne den Sinn der Strophe zu irritiren. In den beiden nächsten Strophen giebt uns das Wort „und" erwünschte

Gelegenheit zur Erneuerung des Athmens; doch warten wir in der ersten derselben bis zum zweiten „und", um das Schlußwort „rein" noch vollständig mit ruhigem Tone beherrschen zu können. Nachdem wir wieder vor „schleicht" geathmet haben, kann dies noch einmal vor „ins" oder vor „hinein" geschehen. Habe ich hiermit angegeben, wo im ersten Verse des Liedes inmitten der einzelnen Strophen geathmet werden darf, sobald es das Bedürfniß der Schülerin erfordert, so muß ich doch auch hinzufügen, daß dies nicht nothwendig zu geschehen braucht, vielmehr alle vier Strophen immer mit einem Athemzug gesungen werden können. In der ersten Strophe des zweiten Verses muß gleich nach „ist" geathmet werden, um den erklärenden Nachsatz zu vollkommenem Verständniß zu erheben. Da aber dieser für einen Athemzug zu lang sein würde, erneuern wir denselben noch vor „aufs", wodurch wir dem physischen Bedürfnisse und dem Sinn der Worte zugleich gerecht werden. Aus demselben Grunde, weshalb wir gleich nach „ist" geathmet haben, muß dies auch nach „betend" geschehen, indem hier ebenfalls deutlich hervorzuheben ist, um was der Dichter beten will. Noch ist erlaubt, vor „so" und vor „und" zu athmen; ja, durch die musikalische Verlängerung der letzten Strophe wird es sogar nöthig werden, daß dies beide Male vor „und" geschehe. Um nichts Wesentliches unberührt zu lassen, sei noch erwähnt, welche Sylben und Töne in unserem Liede des Athmens wegen zu verkürzen sind; es würden dies die letzten Sylben der Worte: „Blume", „Wehmuth", „Hände", „erhalte", „ist", nebst den Bindewörtern „und" sein. Nach Erledigung dieser Bemerkungen über das rechtzeitige Athmen muß ich nun noch einige Andeutungen über den musikalischen Vortrag des Liedes folgen lassen. Diese betreffen zunächst das Tragen eines Tones, welches als der zarteste, schönste Reiz einem gefühlvollen Gesange nicht fehlen darf.

Ueber die Erklärung oder Bedeutung des Tontragens (Portamento) sind die Meinungen bis zur Stunde noch nicht übereinstimmend, indem es öfter noch mit dem Binden der Töne (Legato) confundirt wird. Wir wollen diese beiden Eigenschaften jedoch entschieden trennen, ohne die eine oder die andere zu beschränken oder zu beeinträchtigen. Jedenfalls erscheint es mir gerathener, eine genauere Bestimmung darin zu treffen und dieser zu folgen, als in Unentschiedenheit zu bleiben, die uns beliebig oder zufällig das Eine mit dem Andern verwechseln läßt.

Ein scharf unterscheidender Moment in den beiden genannten

Vortragsarten liegt schon darin, daß das Binden der Töne im Allgemeinen ein Act der Nothwendigkeit und das Tragen des Tones ein Act der Willkür ist. Das Letztere also kann ich unterlassen, das Erstere nicht, wenn ich meinen Vortrag nicht absichtlich zur Caricatur herunter ziehen will.

Das Binden zweier oder mehrerer Töne wird nothwendig, wenn sie auf eine Sylbe zusammenfallen, und nicht, wie in einzelnen Fällen des Coloraturgesanges besonders abgestoßen werden sollen. Die Bindung dieser kleinen oder größeren Tonreihen muß so schnell und leicht ausgeführt werden, sie muß so sicher und doch so ätherisch, die Brücke von einem Tone zum andern bilden, daß man zwar den verbindenden Tonstrahl hören aber nicht unterscheiden kann. Ebensowenig darf der Vocal, auf welchem die Tonreihe sich vereinigt, neu aspirirt werden, gleichviel, ob diese aus engen oder weiten Intervallen besteht.

Das Tragen des Tones dagegen geschieht zunächst auf zwei Sylben und zwei verschiedenen Tönen — ebensowohl in enger als in weiter Entfernung — und zwar so, daß der Sänger sich mit der ersten Sylbe auf den zweiten Ton herunterläßt oder erhebt und diesen deutlich aber schnell anticipirt, bevor er die zweite Sylbe ausspricht.

Dieser unzweideutige, bestimmte Unterschied zwischen Binden und Tragen der Töne schließt jeden Zweifel in der Anwendung aus. Wir wollen ihn daher in unserm Cursus als gesetzlich feststellen und jede andere Deutung der angegebenen Vortragsarten entschieden ausschließen, was um so eher zulässig ist, als das von uns Angenommene für den Gefühlsantheil des Vortrages vollkommen ausreicht.

Wenn der selbständige, kunstfertige Sänger den Unterschied zwischen Binden und Tragen zuweilen aufhebt, so wird er dies mit ästhetischer Begründung thun und sich um so weniger Etwas dagegen einwenden lassen, als auch die festgeschlossenste Regel für einzelne Ausnahmen immer noch ihre Nachgiebigkeit behält.

Nachzuholen ist nun noch, daß sich das Tragen des Tones nicht nur auf zwei Sylben beschränkt, vielmehr auch in einsylbigen Worten seine durchaus berechtigte Anwendung findet. Es wird in diesem Falle nur noch abhängiger von dem Worte und dem Intervall, auf welchem es ausgeführt wird. Fängt nämlich das Gesangstück oder die musikalische Phrase mit einer Quarte oder Sexte an, und ist die Gefühlsstimmung und das Wort demselben nicht direct

entgegen, dann ist ein Tontragen angemessen, z. B. bei Strophen, wie: „Leb' wohl! Mein Lieb! Gut' Nacht!", und dergleichen mehr. Der Vortrag gewinnt dadurch entschieden an belebender Wärme. Dagegen erachte ich es nicht für statthaft, die Artikel, einzelne Bindewörter und die Fürwörter bei den angegebenen Fällen zu tragen. Die verschiedenen musikalischen Schlußfälle erlauben ebenfalls unter den bezeichneten Bedingungen recht wohl das Tragen des Tones; doch darf nicht unbemerkt bleiben, daß bei einsylbigen Wörtern der anticipirte zweite Ton noch um Etwas schneller gesungen werden muß, wie bei den zweisylbigen.

Unter allen Umständen aber ist es rathsam, sich in der Benutzung des Tontragens vor einem „Zuviel" zu hüten; denn wie unbedingt richtig es auch sei, daß man dasselbe nicht entbehren kann, ohne dem Vortrag seines wirksamsten Mittels und seines höchsten Reizes zu entziehen, so wichtig ist es andrerseits, in der Anwendung nur der ästhetischen Nothwendigkeit, und nicht dem willenlosen Ungefähr, zu folgen, wenn der beabsichtigte Gefühlsausdruck nicht zum weinerlichen Jammer und die Wirkung dadurch eine widerliche werden soll.

Bei Anfängern, denen ebensowenig die wahrhaft seelenvolle Belebung des vorzutragenden Musikstückes geläufig, noch ein fein gebildeter Geschmack zu eigen sein kann, tritt die Neigung des Tontragens, oder vielmehr Tonschleppens, — um gefühlvoll zu singen — in der Regel in überwiegendem Maße hervor, und ist es daher nöthig, sie nicht nur den markirten Unterschied zwischen Binden und Tragen aufs Strengste inne halten zu lassen, sondern ihnen zugleich jede Willkür in der Anwendung des Letztern vorläufig entschieden zu untersagen.

Aus der vorangegangenen Bemerkung: daß das Tontragen principiell dem subjectiven Ermessen eines jeden Sängers anheim gegeben sei, geht schon hervor, wie wenig zulässig es sein kann, dasselbe in bestimmte Regeln einzuzwängen. Es würde auch in der That die Grenze der Möglichkeit überschreiten, da das Tontragen dem Ausdrucke aller Gemüths- und Seelenstimmungen mit gleicher Wirkung dient und deshalb so unendlich verschiedenartig verwendet werden kann. Die directe Hinweisung des Lehrers, wo dies geschehen kann und muß, nebst der nöthigen Begründung der Zulässigkeit und Nothwendigkeit, muß den Anfänger so lange leiten, bis seine Einsicht und seine Empfindung hinlänglich geschärft sind, um

selbst das Richtige darin zu treffen. Um eine allzu sparsame Anwendung des Tontragens braucht man ohnehin nicht besorgt zu sein; es ist vielmehr eine epidemische Sucht unserer heutigen Sängergeneration, sich ein sinnloses Uebermaß darin zu schulden kommen zu lassen.

Wenn ich daher aus dem angegebenen Grunde unterlasse, bestimmte Regeln für die Anwendung des Tontragens zu geben, so kann ich es doch nicht in gleicher Weise ablehnen, einige Andeutungen gegen dieselbe hier niederzulegen. Diese können freilich, der Natur der Sache nach, nur aus meinem individuellen Ermessen hervorgehen und sind mithin gegen den Widerspruch Anderer nicht gesichert. Aber bei mir haben diese Regeln gesetzliche Kraft, und ich leide nicht, daß meine Eleven gegen dieselben verstoßen.

Erstens gestatte ich nicht, den Ton zu tragen, wenn nach demselben geathmet werden muß, weil ihm alsdann sein eigentlicher Stützpunkt entzogen wird und er ungewiß ins Blaue endet. Z. B. in Kücken's „Mädchen von Juda", nach der Strophe: „O Vaterland süß", wo freilich der Componist selbst eine Bindung von dem Worte „süß" bis zum nächstfolgenden „o" vorgeschrieben hat. Ein zweites Beispiel entnehme ich aus dem Gebet der Elisabeth im dritten Act des „Tannhäuser" von Wagner. Auch hier hat der Componist die Wiederholung der Strophe: „O! nimm von dieser Erde mich!" durch eine Bindung vereinigt. In beiden Fällen ist nach meinem Princip das Binden oder Tragen des Tones unstatthaft, weil die Sängerin genöthigt ist, vor dem wiederkehrenden „o" neu zu athmen. Ebensowenig würde ich in dem letzten Beispiel das vorgeschriebene Hinauftragen des Lautes „o" nach „nimm" gestatten, sondern lieber zugeben, daß die Sängerin mit dem letzten Worte noch flüchtig den Ton as anschlage und mit dem nächsten f verbinde, was mir jedenfalls gesangesmäßiger erscheint. Doch dies nur en passant, da mir im weiteren Verfolg dieses Lehrganges noch Gelegenheit bleiben wird, auf solche Specialitäten zurückzukommen. Die beiden citirten Componisten leisten überhaupt in der Vorzeichnung von Bindungen und Tontragem das Unerhörte. Ist mir dies auch bei dem süßlich-sentimentalen Charakter Kücken's vollkommen erklärlich, so doch nicht bei Wagner, der die declamatorische Accentuation zum Grundprincip des musikalischen Dramas erhoben hat. Ich wenigstens verstehe weder den Sinn aller dieser vorgeschriebenen Bindungen, wonach ganze Phrasen in Solo- und Ensemblesätzen zusammengezogen werden

sollen, und welche selbst über Pausen von einer Strophe zur andern hinweggehen, noch weiß ich, wie es dem Sänger möglich sein wird, dieser Vorschrift nachzukommen. Der beabsichtigte declamatorisch-dramatische Ausdruck dürfte denn doch im steten Verschwimmen der Töne zum großen Theile aufgehoben oder mindestens sehr entkräftet werden.

Sodann erlaube ich jenes Tragen der Töne nicht, welches ich mit „Bogenbindung" zu bezeichnen pflege. Diese besteht nämlich darin, daß wenn ein Ton auf den zweiten hinauf- und auf den dritten wieder heruntergetragen wird, dadurch sich das Gefühl unschön zum Jammer steigert. Eine Ausnahme hiervon mag gelten, sobald die Dauer des zweiten Tones so lange währt, daß man das Hinauftragen darüber bereits vergessen hat.

Müssen auf der ersten Sylbe eines zweisylbigen Wortes schon zwei oder mehrere Töne verbunden werden, dann ist das Hineintragen in die zweite Sylbe ebenfalls als übergefühlvoll zu vermeiden. Dasselbe gilt für den umgekehrten Fall, wenn sich der eintönigen ersten Sylbe die zweite mit mehreren Tönen anschließt. — Folgen zwei gleiche melodische Wendungen aufeinander, bei denen ein Tontragen zulässig ist, so erlaube ich nicht, es bei beiden in Anwendung zu bringen, da die unmittelbare Wiederholung des Tontragens offenbar die Wirkung schwächt. Ebensowenig gestatte ich, auf einen Ton hinaufzutragen, der mit Entschiedenheit oder gar sforzato eingesetzt werden soll. Endlich dürfen fragende, ausrufende oder gebieterische Sätze nie mit den folgenden Sätzen durch ein Tontragen verbunden werden.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen über die Anwendung des Tontragens, denen sich späterhin wohl noch eingehendere Beispiele anschließen werden, wollen wir nun sehen, wo dieses in dem gewählten Liede anpassend und nothwendig ist. Für anpassend erachte ich es zunächst in dem Worte „Blume", sowohl in Rücksicht auf das Wort, als auf den Tonfall, welcher von as nach es heruntergeht. Trägt die Sängerin jedoch bereits das Wort „eine", wozu durch die Tonfolge allerdings eine verführerische Veranlassung gegeben ist, dann hat sie das Portamento in „Blume" zu unterlassen, weil die wiederholte Anwendung desselben in unmittelbarer Aufeinanderfolge als unschön bezeichnet werden muß. Besser jedoch ist es, bis zu dem Worte „Blume" damit zu warten. Wenn ich das Tragen des Tones in dem eben genannten Worte für passend befinde, so erhebt

es sich in dem Worte „Wehmuth“ zur Nothwendigkeit, da es hier zum erschöpfenden Ausdruck des Gefühls durchaus nicht entbehrt werden kann. Es würde der Mangel desselben einem Vortragsfehler gleich zu achten sein. Dagegen ist ebenso entschieden das Tontragen bei der Wiederholung des genannten Wortes zu vermeiden, weil auf der ersten Sylbe desselben bereits zwei Töne verbunden werden müssen. Die nunmehr nächste Stelle, wo ein Portamento passend erscheint, ist bei der zweiten Wiederholung der letzten Worte des ersten Verses auf „Herz“, indem dasselbe in der gebräuchlichen musikalischen Schlußformel sich von es nach g herunter läßt. Es darf dies jedoch nur dann geschehen, wenn die Sängerin nicht genöthigt ist, vor dem folgenden „hinein“ noch einmal zu athmen; in diesem Falle bleibt sie mit „Herz“ auf es und trägt statt dessen die erste Sylbe von dem Worte „hinein“ in die letzte Sylbe hinauf. Im zweiten Verse läßt das Wort „Hände“ zuerst ein Portamento zu; wir benutzen das, weil uns in dem noch übrigen Theile des Liedes nur noch einmal die Gelegenheit dazu geboten wird. Diese findet sich auf dem vorletzten Worte „schön“, welches sich ebenfalls, wie früher „Herz“, von es nach g heruntertragen läßt. Das letzte „schön“ dagegen gestattet nur eine einfache Bindung, weil sich die nachfolgende Note mit einem Doppelschlage anschließt. Die häufige Neigung der Schülerin, auch noch das letzte „und“ in den Schlußton auf „hold“ hineinzutragen, ist nach meinen Begriffen unpassend und wird deshalb von mir nicht erlaubt. Außer den angegebenen Fällen ist alles Ineinanderziehen zweier Töne entschieden zu verhindern.

Die Ausführung des Tontragens pflege ich durch kleine Noten der Schülerin anschaulich zu machen, und da diese bereits in der Bindung der verschiedenen Intervallen einigermaßen geübt ist, so bereitet ihr dieselbe selten noch eine erhebliche Schwierigkeit. Wenn doch, dann müssen besondere Uebungen deshalb vorgenommen werden, und es wird ihr dann bald gelingen, in der Ausführung des Portamento mit den übrigen Anforderungen des Vortrags gleichen Schritt zu halten. Vor Allem darf weder die Verbindung der beiden Töne zu langsam ausgeführt, noch die Anticipationsnote zu lange gehalten werden, weil der zarte Charakter des Portamento darüber verloren geht. Es wird dies am Geeignetsten dadurch verhindert, wenn die Schülerin dem Ton, von welchem das Portamento ausgeht, möglichst viel von seinem Werthe läßt. Dasselbe

gilt übrigens auch von allen einfachen Bindungen. Noch ist beim Tontragen darauf zu halten, daß die anticipirende Note in sicherer Intonation und klar und deutlich zu Gehör komme und sich nicht etwa unbestimmt verwische. Obgleich ich bereits von den Regeln der Aussprache im Allgemeinen das Nöthige angedeutet habe, so dürfte es doch nicht überflüssig sein, der Fehler insbesondere zu gedenken, welche sich hierin die Schülerinnen bei dem ersten Liede durchschnittlich zu Schulden kommen lassen. Der am Häufigsten vorkommende und zugleich am Unangenehmsten wirkende derselben betrifft die Aussprache des Wortes „Herz", indem die Schülerinnen fast stets ihr unreines Gaumensegel-r viel zu früh aussprechen und dadurch den unschönsten Ton erzeugen. Ebenso selten sind sie anfangs im Stande, das z mit der nöthigen Schärfe dem Worte anzuschließen; sie lassen es vielmehr meist gänzlich fehlen. Der Lehrer muß daher dafür Sorge tragen, daß der Vocal e während der ganzen Dauer der Note ausgehalten und r und z möglichst schnell, doch bestimmt und scharf, angeschlossen werden, selbst wenn dies anfänglich gezwungen und affectirt klänge. Auch bei dem Worte „mir" macht sich die Neigung geltend, das r zu früh auszusprechen; doch mit dem Unterschied, daß man zwei Sylben daraus bildet und „mi-er" singt. Da aber diesem Worte ein Vocal folgt, so wird diese Unart am Leichtesten vermieden, wenn die Schülerin veranlaßt wird, das r hart an das i hinanzurücken, daß es fast klingt wie „mi-rins". Es versteht sich, daß dies Hilfsmittel nur so lange in Anwendung zu bringen ist, bis es der Schülerin möglich geworden, das leichte Zungen-r auszusprechen. Die nächste Schwierigkeit erwächst der Anfängerin aus den Doppellauten, welche in den Wörtern „eine, rein, schau, Haupt" u. s. w. vorkommen. Anstatt diesen Doppellauten während der ganzen Dauer des Tones den vollen a-Klang zu lassen und das „ei" oder „au" nur am Schlusse desselben möglichst schnell anzuschließen, sondern sie dergestalt die beiden Vocale, daß ein überwiegender Accent auf die letzten derselben, also auf i und u fällt, wodurch die Aussprache dieser Worte unmelodisch wird und einen höchst unedlen Ausdruck erhält. Sie nimmt daher auch die ganze Aufmerksamkeit des Lehrers in Anspruch. Noch verursachen die Endconsonanten „st" „th" „cht" u. s. w. den Anfängerinnen nicht geringe Mühe; namentlich lassen sie gar zu gerne das t gänzlich in der Aussprache fehlen. Dies klingt aber kraftlos und fade und darf daher durchaus nicht gestattet werden.

Wo ein d auf ein t folgt, wie bei „Gott dich“, sind die beiden Buchstaben scharf voneinander zu trennen, damit das weiche d nicht den Ausdruck des harten t annehme, und in dem Worte „hold“ ist das ld eng zusammen zu halten und nicht etwa ein e dazwischen zu schieben, daß es wie „holed“ laute.

Im Uebrigen hat der Lehrer über die vollkommene Reinheit der Vocale und der Consonanten zu wachen und alle unschönen Abweichungen von denselben aufs Strengste zu verhüten. Und zwar muß dies gleich anfangs geschehen, damit die garstigen Fehler nicht erst einwurzeln und später dem Lehrer und Schüler dreifache Mühe verursachen. Freilich würde die Anforderung zu hoch gespannt sein, wollte der Lehrer bei den ersten Liedern schon eine vollkommen correcte Aussprache verlangen und nicht eher nachlassen, als bis die Schülerin diese erreicht hätte. Dafür bietet die Aussprache im Ganzen und Einzelnen zu große Schwierigkeiten, und die sofortige Ueberwindung derselben halte ich geradezu für unmöglich. Es handelt sich nämlich nicht nur um die reine Aussprache der einzelnen Vocale, von denen das e allein schon eine unsägliche Mühe bedingt, noch um die Doppellaute und die Consonanten, sondern auch darum, daß der Sänger diese auch in ihrer mannigfachen Folge gleich präcis und fest bilde und der offene Vocal auf den geschlossenen — oder umgekehrt — keinen Einfluß ausübe. Aber der Lehrer muß nicht müde werden, stets aufs Neue daran zu erinnern, und das Fehlerhafte repetiren zu lassen, um die Schülerinnen, anfangs nur vor den gröbsten Fehlern bewahrt, allmälig zum Bessern und Vollkommenen hinzulenken. Hinsichtlich der Intonation bietet das Lied keine besondere Schwierigkeiten, zumal da ich mir erlaubt habe, die hart dissonirenden Intervallen an ein paar Stellen in consonirende umzuwandeln. Die Schülerin wird daher nur im Allgemeinen darauf zu achten haben, die aufsteigenden Intervallen hoch genug und die herabsteigenden tief genug zu erfassen. Nur der Doppelschlag, welcher sich auf dem Tone g der vorletzten Fermate anschließt, verursacht der Schülerin in der Regel mehr Mühe; einmal, weil ihr diese Verzierung überhaupt zum ersten Male vorkommt, und dann, weil es ihr selten gleich gelingt, den zweiten Ton dieser kleinen Gruppe ausreichend hoch und den letzten genügend tief zu intoniren. In diesem Falle sind dann selbstverständlich besondere Uebungen vorzunehmen, bis die Schülerin im Stande ist, den Doppelschlag rein und richtig auszuführen. Es ist dies um so

nöthiger, als diese Verzierung häufig angewendet wird und als ein schöner charakteristischer Schmuck nicht entbehrt werden kann. Giebt es auch der Doppelschläge mancherlei, so haben wir es doch vorläufig nur mit jenem zu thun, welcher aus vier Tönen gleichen Zeitmaßes besteht, wenn er nicht ausgeschrieben ist, also § bezeichnet wird und seine erste Hilfsnote mit der höher liegenden Secunde beginnt. Der allgemeinen Regel, wie der Schönheit nach, bewegt sich dieser Doppelschlag in dem Umfange einer kleinen Terz, und zwar folgendermaßen: Wenn sich der erste Ton nach der Hauptnote um eine ganze Secunde erhebt, erniedrigt sich der dritte nur um einen halben Ton, steigt dagegen die erste Hilfsnote um einen halben Ton, so entfernt sich die dritte herunterwärts eine große Sekunde. Soll sich der Doppelschlag ausnahmsweise nur innerhalb einer verminderten Terz bewegen, so wird es besonders bemerkt; im Umfange einer großen Terz ist er in der angegebenen Bezeichnung nicht gebräuchlich, der vorsichtige Componist wird ihn dann in Noten ausschreiben. Der Doppelschlag gehört zum zierenden Schmuck der Melodie, und ist es schon aus diesem Grunde nothwendig, ihn leicht, rund, graciös und rein auszuführen. Wer diese Bedingungen nicht erfüllen kann, thut besser, ihn ganz wegzulassen. Ohne besondere Uebung in den verschiedenen Formen dürfte daher die correcte und schöne Ausführung in leichter Beweglichkeit der Kehle dem Schüler schwerlich gelingen. Die Bewegung des Doppelschlags richtet sich nach dem Zeitmaß und dem Charakter des Tonstückes, oder derjenigen Stelle, wo er vorgeschrieben steht, desgleichen seine sonstige Nüancirung. Will der Sänger ihn sonst noch willkürlich anbringen, so ist er mit seinem Geschmacke dafür verantwortlich und muß dafür in der ästhetischen Zulässigkeit seinen Grund haben. Bestimmende Vorschriften lassen sich nicht füglich darüber geben, weil die Anwendung des Doppelschlags allzusehr von dem individuellen Ermessen und Geschmack eines jeden Sängers abhängig bleibt.

Nach der gegebenen Regel würde der in unserem Liede befindliche Doppelschlag auf g einen halben Ton hinauf und einen ganzen Ton herab nehmen, folglich aus den Tönen as, g, f und g bestehen, und in einem nicht zu schnellen Tempo auszuführen sein. Läßt die Schülerin den Hauptton g ein wenig anwachsen, dann wird es ihr leichter gelingen, den ersten Hilfston hoch genug zu intoniren, und wenn sie diesem noch einen kleinen Druck giebt, werden sich auch die nachfolgenden Töne leichter und gefügiger anschließen.

Es ergiebt sich übrigens bei diesem Doppelschlage noch eine Schwierigkeit, aus welcher die Veranlassung zu einer principiellen Berechtigung des Sängers ableitet. Wenn nämlich die Anfängerin die vorangehende Fermate auch nur so lange anhält, um als eine solche erkannt zu werden, so ist doch in der Regel ihr Athem bereits so weit erschöpft, daß sie nun nicht mehr im Stande ist, den Doppelschlag noch in künstlerischer Ruhe ausführen zu können. Ein ängstliches Mühen aber darf da am Wenigsten bemerkt werden, wo es sich um einen beiläufigen Schmuck handelt, der nur dann eine angenehme Wirkung hervorbringen kann, wenn er gleichsam spielend ausgeführt wird, oder doch eine vollkommene Beherrschung gewahren läßt. Kann die Anfängerin dies nun aus Mangel an ausreichendem Athem nicht ermöglichen, so muß ein Ausweg gefunden werden, die künstlerische Anforderung mit ihrer physischen Nothwendigkeit in Einklang zu bringen. Dieser für alle ähnlichen Fälle geltende Ausweg besteht in einer zweckmäßigen Abänderung des Textes und ist nicht nur erlaubt, sondern vom Sänger gefordert, weil die ungezwungene freie Ausführung einer künstlerischen Leistung gesetzlich die höchste Rücksicht in Anspruch nimmt. Es braucht also Niemand Anstoß daran zu nehmen, den Componisten in dieser Beziehung zu verändern, vorausgesetzt, daß dies nicht ohne Noth geschieht, oder ein charakteristischer Moment des Tonstücks dadurch zerstört wird. Das Letztere dürfen wir in unserm vorliegenden Falle nicht befürchten. Ich lasse daher den Ton der Fermate auf dem Worte „schön“ hinreichend aushalten, dann athmen, den Doppelschlag auf „so“ und das nachfolgende c auf „rein“ nehmen. Indem ich also noch einmal die Worte „so rein“ einschiebe, ist die Sängerin dadurch in den Stand gesetzt, Alles bequem und in wünschenswerther Weise auszuführen. Natürlich will ich mit diesem an und für sich unerheblichen Beispiel nur einen Hinweis auf das Princip gegeben haben, daß der Sänger Textveränderungen vornehmen darf und muß, sobald sie sich für die schöne Ausführbarkeit des gesanglichen Theiles als nothwendig erweisen. Ich werde später Gelegenheit haben, noch andere Beispiele für diesen Gegenstand anzuführen.

Hiermit wären die wesentlichsten Andeutungen über den Vortrag des Liedes gegeben, soweit sie die Hauptregeln einer correcten Gesangmethode betreffen. Ich habe denselben nun noch einige Bemerkungen hinsichtlich des musikalischen Theiles desselben anzuschließen.

Meiner Erfahrung zufolge ist fast bei allen Anfängerinnen die geringe Achtsamkeit zu rügen, welche sie dem eigentlichen Werth der Noten zuwenden. Bald rauben sie der einen Note die Hälfte ihrer Dauer, bald halten sie eine andere um so viel zu lang, und die Schlußtöne erfahren in der Regel die geringschätzigste Behandlung. Dadurch wird aber nicht selten der Charakter eines Liedes, von dem oft der Rhythmus einen charakteristischen Bestandtheil bildet, nicht allein wesentlich verändert, sondern selbst auf eine unangenehme Weise karrikirt. So hörte ich beispielsweis das Mendelssohn'sche Lied „Auf Flügeln des Gesanges" von einer namhaften schwedischen Hofsängerin in der Eintheilung dergestalt verändern, daß sie fast durchgehends das erste und vierte Achtel in jedem Takt um zwei Punkte zu lange hielt, wodurch das ganze Lied in eine wunderliche tänzelnde Bewegung gerieth und seinem sinnig gefühlvollen Charakter gänzlich entfremdet wurde. Der Lehrer soll es daher der Anfängerin zu einer ernsten Pflicht machen, sich genau an die Vorschrift des Componisten zu halten und es nicht gestatten, daß sie sich gedankenlose Willkürlichkeiten erlaube. Er soll ihr vielmehr einschärfen, wie wohl durchdacht der Componist seine Takteintheilung niederschreibe, und es als einen schuldigen Tribut der Achtung von ihr fordere, dieser getreulich nachzukommen.

Wird diese Nachlässigkeit nicht gleich von vorne herein in ihrem ersten Hervortreten erstickt, dann ist es späterhin um so schwerer, die Schülerin davon wieder zu entwöhnen, und Resultate, wie das eben angeführte, sind die unausbleibliche Folge davon. Es versteht sich, daß der Wechsel der zeitweiligen Bewegung von diesem Zwange ausgeschlossen bleibt und es der Schülerin nicht zu gleicher Zeit verboten sein kann, das Zeitmaß zu beschleunigen oder zurückzuhalten, wo ihr Gefühl sie dazu begründet veranlaßt. Wenn sich der gebildete Sänger in der Takteintheilung ja zuweilen, der erhöhteren Wirkung wegen, Veränderungen erlaubt, so kommt das auf Rechnung der künstlerischen Freiheit und hat seine volle Berechtigung.

Noch mag der Lehrer nicht versäumen, sein Augenmerk auf die junge Schülerin zu richten, um auf ihre Haltung beim Singen zu achten, damit diese anmuthig und graziös bleibe, und vor Allem, um zu verhüten, daß sich keine unschönen Verziehungen des Mundes einstellen. Ist, wie öfter, die Schülerin kurzsichtig, so muß er ihr das Notenblatt in die Hand geben, daß sie nicht durch eine vorgebeugte Haltung im Singen genirt werde.

Mit dem ersten Liede hat die Schülerin in der Regel die genannten Uebungen von Zöllner und Weinlig absolvirt, und wir beginnen eine neue Collection. Ich wähle dazu jene allgemein bekannten 50 Vocalisen von Concone, welche bei angenehmer Sangbarkeit schon Vieles enthalten, was der Sängerin in Liedern und Gesängen begegnet, und zu deren methodischer Ausführung die nöthige Vorübung bietet. Ursprünglich für eine Mezzo-Sopran-Altstimme geschrieben, transponire ich sie für die Stimmlage derjenigen Schülerin, welche sie gerade singen soll, und obgleich ich diese Uebungen bereits in mehrfacher Umschreibung besitze, lasse ich mich doch die Mühe nicht verdrießen, sie nochmals umzuschreiben, sobald sie nicht genau in die Kehle der Schülerin passen. Denn ich gestatte durchaus nicht, daß Anfängerinnen Etwas singen, wobei ihre Stimme den allergeringsten Zwang erleidet, am Allerwenigsten Uebungen, welche den Zweck haben, die Stimme nach allen Richtungen hin zu cultiviren.

Bekanntlich werden die Vocalisen entweder nur auf dem Vocal a gesungen, oder indem der Schüler jeden Ton mit do für ut, re, mi u. s. w. so benennt, wie er heißt. Ich bin von beiden Arten abgewichen und habe dafür meine Gründe anzugeben. Die erste Art halte ich für durchaus unzweckmäßig, denn einmal ist der Vocal a fast für alle Anfängerinnen der am Wenigsten schwierige, so daß seine überwiegende Uebung nicht durch die Nothwendigkeit bedingt wird; sodann haben diese Uebungen nicht allein den Zweck, die Kehle zu cultiviren, sondern auch eine edle Vocalisation und vermittelst dieser eine tadelfreie Aussprache zu befördern, welcher Zweck nur erreicht werden kann, wenn alle Vocale dabei in gleicher Weise in Anspruch genommen werden, und endlich ist das fortwährende Singen auf dem Vocal a ebenso ermüdend als langweilig.

Um nicht Vieles praktischer erscheint mir die zweite Art, die Uebungen zu solmisiren.

Wer sich der Gesangskunst zuwendet, der muß wenigstens die nothwendigsten musikalischen Kenntnisse besitzen und also auch wissen, wie die Noten heißen, denn wenn dem Gesanglehrer auch noch die Pflicht zufallen soll, den Schüler in den Elementar-Gegenständen der Musik zu unterrichten, dann dürfte das Studium des Gesanges doch gar zu schneckenartig werden. Die jedesmalige Nennung der zu singenden Töne in den Uebungen kann also nicht den Zweck haben, den Schüler die Noten kennen zu lehren, weil er bereits

vollständig damit vertraut sein muß, bevor er zu singen beginnt. Es kann daher die Art des Solmisirens, den Ton mit seinem Namen zu benennen, nur aus der Absicht hergeleitet werden, den Schüler in der Aussprache der verschiedenen Vocale zu üben. Das ist nun zwar ganz gut und praktisch, allein die geläufige Fertigkeit, den Ton zu sehen und im Moment und ohne Besinnen in einer andern Sprache zu nennen, setzt jedenfalls eine längere Uebung voraus. Bis aber diese Fertigkeit erlangt ist, wird des Schülers Aufmerksamkeit dadurch so sehr in Anspruch genommen, daß er darüber nothwendig wesentlichere Dinge vernachlässigen muß. Dieser Nachtheil ist jedenfalls als unnöthig zu vermeiden. Allein es entsteht daraus noch ein zweiter von wichtigerer Art, der den rein gesanglichen Theil der Uebungen betrifft. Es ist doch offenbar ein Hauptgrund derselben, den Schüler auch im Binden, Tragen und Abstoßen der Töne zu vervollkommnen. Die erst genannten Anforderungen aber werden fast unmöglich gemacht, wenn der Schüler gezwungen ist, auf jeden Ton eine Sylbe auszusprechen, weil eine regelrechte Tonverbindung nur dann geschehen kann, wenn mehrere Töne auf eine Sylbe zusammengezogen werden.

Aus diesen vereinten Gründen habe ich bei meinen Uebungen eine andere Art zu solmisiren eingeführt, bei welcher sowohl die correcte Aussprache, als auch die gesanglichen Bedingungen, eine gleiche Rücksicht finden. Ich solmisire nämlich alle meine Uebungen selbst, und zwar setze ich die bekannten Sylben do, re, mi, fa, sol, la, si ganz beliebig unter die Noten, ohne mich darum zu bekümmern, ob auch die Sylbe mit ihrer wirklichen Benennung zusammentrifft. Dafür wende ich der charakteristischen Eigenthümlichkeit des Tonstückes, sowie der melodischen Führung und den einzelnen Perioden derselben, die größte Aufmerksamkeit zu, indem ich danach mehreren oder einzelnen Tönen die Sylben unterlege und ganz dem musikalischen Bedürfnisse damit zu entsprechen suche.

Ist darin eine wesentliche Erleichterung für den Anfänger nicht zu verkennen, so wird der unbefangenen Ueberlegung der praktische Nutzen, welcher in dieser Art zu solmisiren liegt, ebenfalls nicht entgehen können.

Die vorerwähnte allgemein übliche Manier zu solmisiren erspart zwar dem Lehrer eine große Mühe; allein diese kann nicht in Frage kommen, wenn es sich um einen instructiven Vortheil handelt,

für welchen der gewissenhafte Lehrer leicht ein Opfer auf Kosten seiner Bequemlichkeit bringen wird.

Es wird bei dieser Gelegenheit nicht unpassend sein, hier der Eigenschaften zu gedenken, welche man bei einem Gesanglehrer überhaupt vorauszusetzen hat. Ich werde dieselben in persönliche und künstlerische eintheilen und mit den ersteren beginnen.

Wenn in der musikalischen Welt schon seit lange die Ueberzeugung feststeht, daß der Musiker die intellectuelle Bildung zum Fundamente seiner Kunst machen muß, und es nimmermehr genügt, nur in dieser talentvoll, tüchtig und geschickt zu sein, so steigert sich diese Anforderung bei dem Gesanglehrer noch in einem nicht unbedeutenden Grade. Die Ausübung des Gesanges setzt unmittelbarer und tiefer unsere edelsten Seelenkräfte in Thätigkeit, als andere Musikgattungen; sie weckt das Verborgenste unserer Empfindung, und was wohl sonst für immer in unsrer Brust geschlummert hat, das lockt sie hervor und läßt es bewegt und seelenvoll hinaustönen ins Leben, dem Singenden zu eigener Erquickung und Erhebung, dem Hörenden zu sympathetischer Anregung und gewinnbringendem Genuß. Ist die Kunst des Gesanges demnach besonders geeignet, unser Gemüth zu erbauen, unser Herz zu veredeln, unsern Geist zu erheben, zu bilden, so muß folgerecht derjenige, welcher diese Kunst lehren will, auf einer Bildungsstufe stehen, die ihn dazu befähigt, dieser bedeutsamen Aufgabe nachzukommen. Denn im Gesange handelt es sich nicht nur um abstracte Regeln, welche eine abgeschlossene Lehre bilden, das geistige Verständniß, das veredelte Gefühl sind der Boden, aus dem er zu keimen und sich zu entwickeln hat, und Keiner kann die genannten Eigenschaften wecken, wenn er sie nicht selbst besitzt.

Setzen wir demnach die intellectuelle und sittliche Bildung des Gesanglehrers als selbstverständlich zu seinem Berufe voraus, dann haben wir auch nicht nöthig, ein moralisches Spiegelbild von ihm zu entwerfen. Je höher sein moralischer Standpunkt ist, je feiner der ihm durch Natur, Jugend- oder Welterziehung gewordene Takt, desto richtiger wird er den Ton, desto geeigneter das Benehmen gegen seine Eleven zu treffen wissen. Ist er außerdem von dem rechten Geiste seiner Kunst beseelt, so wird er auch die Würde derselben wahren, seine Schüler bei ihrer Ausübung mit dem nöthigen Ernst erfüllen, und kein leichtfertiges, frivoles Thun dabei dulden. Dennoch kann ich einige Eigenschaften nicht unerwähnt

lassen, die, ganz reeller Natur, einem Gesanglehrer nicht fehlen dürfen. Von diesen nenne ich vor Allem die zuverlässige Pünktlichkeit in seiner Pflicht. Ich würde unbedingt jeden Musiklehrer, und wäre er im Uebrigen der beste, aus meinem Hause entfernen, der sich öftere Versäumnisse in der Ertheilung seiner Lectionen zu schulden kommen ließe, weil Nichts so sehr den Eifer des Schülers abstumpft, als ausfallende Stunden, oder gar vergebliches Warten. Die Zeit bis zur nächstfolgenden Stunde ist jedenfalls für seine Weiterbildung als eine verlorene zu betrachten, wenn nicht der Nachtheil für dieselbe noch höher angeschlagen werden muß.

Beim Unterricht soll der Lehrer die Sache sehr ernst nehmen, dabei aber stets freundlich gegen die Schüler sein. Ein mürrisches, verdrießliches Wesen stimmt nicht zu der anmuthigen Kunst, mit deren Ausübung er beschäftigt ist. Gegen Unfähige darf er nie ungeduldig werden, er muß vielmehr um so nachsichtiger sein, je schwerer es denselben wird, und ihnen aufmunternd Muth zusprechen. Wer bei jeder unsichern Intonation Grimassen schneidet, oder bei schwerem Begriffsvermögen seiner Schüler ungeduldig und heftig wird, der mag zu jedem andern Berufe taugen, nur nicht zu dem eines Gesanglehrers. Alle Bemerkungen und Erläuterungen, welche der Lehrer dem Schüler zu machen hat, müssen stets dem Bildungsgrade desselben angemessen sein und so direct und sicher den Gegenstand treffen, daß sein Verständniß dadurch gelichtet wird und dem Schüler nichts zweifelhaft darüber bleiben kann.

Noch soll dem Lehrer das lebendigste Interesse für seine Kunst und seinen Beruf innewohnen und er in den Fortschritten seiner Schüler seine Freude und seinen höchsten Lohn für sein Streben finden.

Von den künstlerischen Eigenschaften des Gesanglehrers haben wir vor Allem seine gediegene musikalische Bildung hervorzuheben, denn sie ist der Boden, in dem alle noch übrigen Wurzel und Halt finden. Um wie Vieles eine umfassende musikalische Bildung und ein geläuterter Geschmack dem Gesanglehrer nöthiger sind, als dem Instrumentallehrer, ist leicht erklärlich. Beschränken wir auch das Feld seiner Lehre in der musikalischen Literatur zurückgehend bis zu Bach und Händel, welch eine Menge der verschiedensten Stylarten umschließt dasselbe vom ersten Oratorium an durch alle Operngattungen dreier Nationen bis zu den süßlichen Liedern eines Kücken und Abt hin! Wer die geistige Eigenthümlichkeit

aller namhaften Componisten nicht durch eingehendes Studium erkannt hat, kann auch kein genügendes Verständniß davon geben. Und wie viel verlangt hierin nicht die Oper allein, vom schwer schreitenden Gluck bis hin zum leichtfüßigen Rossini, bei denen der angehende dramatische Sänger eine sichere Führung vom Lehrer zu erwarten hat! Es kann ja keineswegs genügen, daß der Schüler die Noten richtig und rein singe und den gesanglichen Anforderungen methodisch entspreche, es muß ihm auch der geistige Inhalt seiner dramatischen Aufgabe eröffnet und seinem Verständniß vollständig klar gemacht werden. Dies kann aber begreiflicherweise nur dann geschehen, wenn der Lehrer selbst in allen Operngattungen vollkommen heimisch ist und ihre Stylarten in den zartesten Unterscheidungen erkannt hat. Ist hierzu eine tiefer gehende Intelligenz und ästhetische Erkenntniß erforderlich, als sie der Instrumentallehrer im Allgemeinen gebraucht, so verlangt die entsprechende Lehre auch mehr denn eine gewöhnliche und sich auf die nothwendigen Kenntnisse beschränkende musikalische Bildung. Die Erfüllung dieser Bedingung von Seiten des Lehrers setzt eine zweite, unerläßliche Eigenschaft voraus — den feinen edlen Geschmack. Der musikalische Geschmack kann zwar nicht als ein Absolutes, Allgemeingültiges, hingestellt werden, er wird sich stets in den verschiedenen Zeitaltern, Nationen, und selbst den einzelnen Individuen, anders ausprägen; aber in einem jeden echten Kunstwerk muß der Grundtypus einer als normal angenommenen Schönheitsidee entsprochen haben, in deren Anerkennung alle Gebildeten zusammentrafen. Dies Wesentliche von dem Zeitgemäßen und dem als modisch Vorübergehenden zu trennen und als den wahren Charakter des Kunstwerkes zu erkennen und richtig aufzufassen, begreift sowohl den Kunstverstand als den Geschmack in sich. Wenn der Lehrer daher nicht im Stande ist, die Componisten, je nach ihrer Nationalität und Zeitepoche, in ihrer tief innersten Natur zu erfassen und dieser gemäß dem Schüler zum Bewußtsein zu bringen: dann geht ihm eine sehr wichtige Eigenschaft für seinen Beruf ab, denn beispielsweise eine Bach'sche Arie in italienischer Manier singen lassen, würde eine absurde Geschmacklosigkeit verrathen.

Ein scharfes musikalisches Ohr ist jedem ausübenden Musiker unentbehrlich; doch selbst hierin wird von dem Gesanglehrer noch ein Höheres, als das Gewöhnliche, verlangt. Ist es doch nicht genug, daß er aufs Genaueste höre, wenn der Schüler um eine Schwebung zu hoch oder zu tief intonirt, sein Ohr muß in gleicher

Weise für die ästhetische Schönheit des Tones gestimmt sein und es aufs Unangenehmste empfinden, wenn einzelne, selbst flüchtig vorübereilende Töne derselben nicht vollkommen entsprechen. Ferner liegt es seinem Ohre ob, die verschiedenen Stimmgattungen aufs Sicherste zu erkennen, sowie jede anomale Abweichung in den einzelnen Organen, weil er ohne diese Sicherheit nie im Stande sein wird, incorrecte Stimmen ihrer Ausbildung zuzuleiten. Krankhafte Indispositionen hat er ebenso sicher herauszuhören, um diese vor Schaden zu bewahren.

Die selbsteigene praktische Ausübung der Gesangskunst halte ich vom Lehrer in derselben nicht nur für wesentlich, sondern geradezu für unerläßlich. Ist das Vorbild des Lehrers in allen Elementen der Gesangskunst überhaupt der zuverlässigste Führer des Schülers, so giebt es manche Dinge, von denen sich kaum anders ein deutlicher Begriff geben läßt, als durch das Beispiel. Jedenfalls wird der Lehrer darin die bequemste und einfachste Explication finden und der Schüler die am Leichtesten verständliche. Freilich muß der Erste in der Ausübung seiner Kunst in allen Dingen selbst perfect sein, um in jeder Beziehung auch als nachahmungswerthes Muster gelten zu können. Dazu ist zwar keineswegs erforderlich, daß des Lehrers Stimme sich durch sinnliche Schönheit auszeichne, aber eine tadellose Bildung, eine geistige Belebung darf ihr nicht fehlen. Ingleichen muß er befähigt sein, alle Stylarten der Gesangsliteratur zur lebendigen prägnanten Darstellung zu bringen, um dem Schüler davon eine eindringliche Anschauung zu geben, zu welchem Zwecke ihm ebensowohl die leicht erregbare Phantasie, die dramatische Gestaltungskraft, als ein durchaus veredeltes Gefühl zu eigen sein müssen. Ich kenne zwar Musiklehrer, welche die Meinung haben: derjenige werde am Besten im Gesange unterrichten, der selbst gar nicht singen könne; da ich aber nicht ahne, auf welche geistreiche Weise sie dieses Paradoxon begründen würden, so kann ich mich auch auf eine Widerlegung desselben nicht einlassen. Ich theile es daher nur als Curiosum mit, und als einen Beleg, wie weit solche Leute von dem oberflächlichsten Verständniß der Gesangskunst entfernt sind.

Es versteht sich von selbst, und wurde auch schon früher angedeutet, daß der Lehrer die individuelle Eigenthümlichkeit des Schülers in allen Eigenschaften in ihrer Selbständigkeit zu schonen hat und nicht verlangen darf, dieser solle seine Natur nach derjenigen

seines Meisters umbilden, weil ein solcher Zwang in den meisten Fällen nur zur Karrikatur führt. Der Lehrer soll zwar den Schüler nach seiner Methode leiten; aber zugleich jede ängstliche Nachahmung seiner Manieren verhindern, denn diese sind charakteristische Züge einer jeden Individualität und können dem Einen wohl anstehen, während sie den Andern unangenehm entstellen. Wenn das Streben des Lehrers dahin gerichtet ist, die Bildung des Schülers von Innen heraus zu fördern, und nicht von Außen hinein, dann wird dieser sich auch nicht in angenommenen Aeußerlichkeiten verlieren, vielmehr seiner Natur gemäß sich in freier künstlerischer Selbständigkeit entwickeln. Also, der Lehrer hat zwar das Recht, ja die Pflicht, den Vortrag des Schülers aufs Strengste nach den Gesetzen einer edlen Gesangsmethode zu regeln; aber es muß ihm die Anmaßung fern bleiben, auch die geistige Belebung desselben seinem Sinne nach lenken zu wollen, vorausgesetzt, daß diese im rechten Verständniß des gegebenen Vorwurfs ihren Grund und Anhalt hat und vom richtigen Gefühl geleitet wird. Denn der Vortragende kann sich nimmer, wie objectiv er auch seinen Gegenstand erfasse, gänzlich seiner eigenen Individualität entäußern, er wird stets gleichsam die Lasur derselben darin gewahren lassen. Die Annahme auffälliger Aeußerlichkeiten und hervorstechender Manieren von bedeutenden Künstlern zeugt daher nicht nur von einer Beschränktheit der Nachahmenden, das Angenommene übt auch in der Regel eine komische Wirkung, da, was dort Natur war, hier nothwendig zur Grimasse wird.

Habe ich vorhin die Meinung ausgesprochen, daß der Lehrer beim Unterricht nicht ungeduldig und übellaunig werden darf, so muß ich noch den Rath hinzufügen, von seinen Schülern anfangs nicht zuviel zu verlangen. Ich erwähne dies nicht ohne triftigen Grund, da ich weiß, daß manche Lehrer principiell dem Schüler nicht eher ein zweites Stück geben, als bis derselbe das erste in allen Theilen tadellos ausführen kann. Es ist dies, meiner Ansicht nach, weder didaktisch noch praktisch richtig. Der angehende Gesangschüler hat mit so vielen und verschiedenartigen Schwierigkeiten zu kämpfen und seine Aufmerksamkeit wird dadurch in einer so getheilten Weise in Anspruch genommen, daß es fast unmöglich ist, allen Anforderungen vollkommen gerecht zu werden. Aber gesetzt auch, der Meister erreicht wirklich durch stetes hartnäckiges Repetiren seinen Zweck, so hat er dennoch nicht viel damit gewonnen.

Einmal ist es mehr denn zweifelhaft, ob des Schülers Lust durch dieses Plagen geschärft werde; im Gegentheil, die meisten Naturen werden sich im Stillen dagegen opponiren und zugleich ihre Sangesfreude dadurch sich verkümmern lassen. Die stets rege Lust und und die rechte Freudigkeit bei der Ausübung des Gesanges, besonders in der ersten Entwickelungsperiode, ist aber für die möglichst schnelle Weiterbildung des Schülers von wesentlichem Nutzen, denn sein Können wird durch eine derartige Anregung mehr geschärft, als durch jene ermüdende, abspannende Strenge. Sodann hat diese Strenge nur einen scheinbar instructiven Nutzen, denn ob der Schüler auch nach der Forderung des Lehrers wirklich in dem einen Gesangstück alles Fehlerhafte vermeide, in dem andern wird es sicherlich wieder in gleicher Weise zum Vorschein kommen, da es in der Schwierigkeit einer correcten Gesangsmethode liegt, daß man sich diese erst nach und nach aneignen kann. Bevor dies geschehen und bevor sie dem Sänger gleichsam zur andern Natur geworden ist, können Verstöße dagegen, bald dieser bald jener Art, nicht ausbleiben. Aus diesem Grunde halte ich dafür, den Anfänger nicht mit einer allzupeinlichen Genauigkeit zu quälen, sondern, bei selbstverständlicher Erinnerung an alle zu beobachtenden Dinge, sich zufrieden zu geben, wenn derselbe die wichtigsten davon genügend löst. Stehen diese erst im Bewußtsein des Schülers fest, und sind sie ihm in der Ausführung geläufig geworden: dann mag der Lehrer seine Anforderungen mehr und mehr steigern, damit sich aus dem allgemeinen Guten das Bessere und Beste entwickele, wie aus dem Zweig die Blätter und die Blüthen. Anstatt übermäßig streng, soll der Lehrer stets anregend und feurig sein, um des Schülers Trieb zu wecken, zu beleben und zu immer schnelleren Pulsschlägen zu treiben, damit dieser von jenem künstlerischen Enthusiasmus ergriffen werde, ohne welchen eine auch im Uebrigen tadellose Leistung auf ihre höchste und glänzendste Eigenschaft verzichtet, und nie im Stande sein kann, eine tiefdringende, hinreißende Wirkung hervorzubringen.

Zu einer fast unbedingten Nothwendigkeit gehört es, daß der Lehrer *ausreichend Clavier spiele*, um seine Eleven begleiten zu können. Es würde ihm wenigstens ohne diese Fähigkeit ein sehr wichtiger Theil seines Berufes ermangeln. Doch die Fertigkeit des Clavierspiels allein genügt noch nicht, er muß zugleich ein Meister in der schweren Kunst des Begleitens sein, denn ohne diese kann

auch jene nicht viel nützen, da die Clavierstimme fehlerfrei spielen und anschmiegend und mit eingehendem Verständniß den Sänger begleiten noch weit auseinander gehende Eigenschaften sind. Zudem tritt der Gesanglehrer in dieser Beziehung in ein ganz anderes Verhältniß zu dem Schüler, als der ihm dienstfertige Begleiter; denn während dieser die ihm zufallende Aufgabe vollkommen erfüllt, wenn er dem Singenden in den zartesten Nüancen, in allen Freiheiten seines Vortrags getreulich und willig folgt, sich ihm geistig, mit Aufopferung seiner Selbständigkeit, anschließt und ihn also hebt und trägt, hat der Lehrer begleitend den Schüler zu *leiten*. Hieraus nun erwächst dem Letzteren nicht nur eine ganz bedeutende Hilfe für das Verständniß des vorzutragenden Gesangstückes, sondern zugleich dem Lehrer eine große Erleichterung und Ersparung in wörtlichen Erklärungen, weil er in der Betonung der Begleitung die sichere Andeutung auf den von ihm gewünschten Vortrag geben kann, ohne damit die Freiheit des Schülers absolut zu fesseln. Und wenn durch diese instructive Begleitungsart auch nur die fortwährenden Unterbrechungen, welche mündliche Erläuterungen nothwendig zur Folge haben müssen, erspart würden, so ist der Gewinn für Lehrer und Schüler doch schon bedeutend genug, um sie als wünschenswerth erscheinen zu lassen. Ich für meine Person kann jedoch die Versicherung geben, daß sich für mich und meine Schüler daraus ein weit größerer Nutzen ergiebt.

Wenn sehr berühmte Gesanglehrer sich entweder aus unpassender Bequemlichkeit oder aus nichtsbedeutender Vornehmthuerei bei all' ihren Schülern einen Begleiter halten, so läßt sich das mindestens nicht als einen *Vorzug* ihrer Methode bezeichnen.

Ferner muß der Lehrer *Uebung im Partiturspielen* haben. Bei angehenden Schülern oder Dilettanten wird er zwar nicht leicht in den Fall kommen, davon Gebrauch zu machen, allein bei denjenigen, welche sich für die Bühne ausbilden, ist es doch nichts Seltenes, zumal wenn derselbe Partien solcher Opern studirt, von denen entweder überhaupt kein Clavierauszug existirt, oder der ihm doch zu seinem Gebrauche nicht überlassen werden kann. Der erfahrene Gesanglehrer wird wissen, daß solche Fälle öfter vorkommen, und zugleich die Nothwendigkeit bezeugen, daß er im Stande sein muß, sich mit der Partitur abzufinden. Es würde schon dem Schüler gegenüber peinlich für ihn sein, sich darin als unfähig zu erweisen und dessen Achtung verringern.

Wichtiger noch ist dem Lehrer die Fertigkeit des Transponirens, da es in den Lectionen häufig nicht zu umgehen ist, Tonstücke höher oder tiefer zu spielen, sobald die Stimmdisposition des Schülers Solches nöthig macht. Ist demnach das Transponiren schon durch die Vorsicht geboten, welche der Lehrer bei Ausbildung jugendlicher Stimmen zu beobachten hat, so finden sich in musikalischen Kreisen öfter Veranlassungen, wo diese Fertigkeit erforderlich wird, und es ist bei solchen Gelegenheiten dann mindestens sehr angenehm, sich auch darin als routinirt erweisen zu können.

Ein gutes musikalisches Gedächtniß ist dem Lehrer ebenfalls wünschenswerth. Bei der überhand nehmenden Kurzsichtigkeit der jungen Generation ergiebt sich in den Lectionen nicht selten der Uebelstand, daß die Schüler bei regelrechter Haltung nicht im Stande sind, die auf dem Claviere befindlichen Noten zu erkennen. Es müssen daher entweder stets doppelte Exemplare von dem zu singenden Gesangstück vorhanden sein, oder der Schüler muß sich ungebührlich weit vornüber biegen, um das Lesen der Noten zu ermöglichen. Diese beiden Auswege haben aber nicht unerhebliche Unbequemlichkeiten zur Folge, und ist es für den Schüler eine wirkliche Wohlthat, wenn der Lehrer sich auf sein Gedächtniß verlassen kann, um ihm das Notenblatt in die Hand zu geben, damit er beim Singen in keiner Weise genirt werde. Auch dem Lehrer erwächst aus dieser Eigenschaft ein nicht unwichtiger Gewinn. Wer Tag für Tag von Morgens früh bis Abends spät ans Instrument gefesselt ist und, häufig bei zweifelhaftem Licht, seine Augen auf die schwarzen Notenköpfe richten muß, der wird auch bei sonst gesunder Sehkraft sehr bald die üble Wirkung davon merken und es in diesem Falle dann wohlthuend empfinden, wenn sein gutes Gedächtniß ihm die Schonung seiner Augen möglich macht.

Schließlich noch muß der Gesanglehrer wenigstens so viele Kenntnisse von der französischen und italienischen Sprache besitzen, um vorkommenden Falls auch darin dem Schüler das Nothwendige mittheilen zu können.

Die französische Sprache wird zwar jetzt so allgemein gelernt, daß es bei Schülern aus den gebildeteren Ständen schon zu den Ausnahmen gehört, wenn sie nicht selbst ein genügendes Verständniß davon haben; allein die Aussprache derselben im Gesange weicht so wesentlich von der des täglichen Umgangs ab, daß specielle An-

deutungen von Seiten des Lehrers dadurch erforderlich werden. Bei der viel weniger cultivirten italienischen Sprache aber ist in den meisten Fällen eine Unterweisung über die Regeln ihres Idioms nicht zu umgehen, soll der Schüler anders den nothwendigsten Anforderungen darin entsprechen.

Wir könnten zwar recht wohl diese beiden fremden Sprachen in unserer Gesangscultur entbehren. Ich wenigstens theile keineswegs die Neigung mancher Gesanglehrer, die, weil sie entweder aus italienischer Schule hervorgingen oder eine Zeit lang in Italien waren, Vieles in italienischer Sprache singen lassen; künstlerische Gründe lassen sich schwerlich dafür finden. Denn was kann die italienische Gesangsliteratur uns bieten, wenn wir die höhere Virtuosität ausschließen, was sich, selbst bis auf die angenehme Sangbarkeit, nicht um Vieles schöner und gediegener in der unsrigen fände? Es ist zwar wahr: selbst Mozart componirte, der Richtung seiner Zeit Rechnung tragend, die meisten seiner Opern in italienischer Sprache; allein trotzdem sind sie dem deutschen Volke erst in der Uebersetzung seiner Sprache zu eigen, verständlich und lieb geworden, und klingen ihm in dieser viel befreundeter, als in jener. Dem Schüler aber, wenn er nicht ausnahmsweise so vertraut mit der italienischen Sprache ist, daß er in derselben denken kann, wird der Geist der Mozart'schen Musik in eben dem Grade fremd bleiben, als es ihm die Sprache ist.

Zudem hat der deutsche Sänger so außerordentlich viel mit der correcten und edlen Aussprache seiner Muttersprache zu thun, daß ihm jede Cultur anderer Sprachen in der nöthigen Vervollkommnung darin nur hinderlich sein wird. Wenigstens sind die Beispiele nicht selten, daß Sängerinnen, welche bei italienischen Meistern ihre Gesangstudien machten, ihre Muttersprache in einer wahrhaft abscheulichen Weise zu Gehör bringen und nichts weniger vermuthen lassen, als daß sie Deutsche sind. Und wenn wir auch in diesem Punkte unser nationales Ehrgefühl gar nicht wollen reden lassen, das uns indessen immerhin zu gleichem Stolze, wie ihn andere Nationen besitzen, erheben dürfte, so ist der deutsche Sänger denn doch nicht von der Verpflichtung zu entbinden, daß er vor allen Dingen erst in *seiner Sprache* und *seiner Kunst* methodisch singen lerne, ehe er sich mit anderen befaßt.

Wenn wir aber Händel, Gluck und Mozart, unsere größten dramatischen Componisten, statt in englischer, französischer und

italienischer Sprache, deutsch singen, dann sollten wir auch leicht auf jene Canzonetten und Romanzen verzichten, die in ihrer Unbedeutendheit für unsere musikalische Bildung nicht den allergeringsten Werth haben. Und wer sie dennoch bei seinen Schülern häufig in Anwendung bringt, der kokettirt auf Kosten der deutschen Musik- und Gesangbildung mit der italienischen Methode.

Obgleich das hiermit vollendete Bild eines deutschen Gesanglehrers in der Ausführung keineswegs einem Balthasar Denner gleicht, so sind doch die Züge so weit markirt, um allen Gesangschülern die nöthigen Gesichtspunkte zur Vergleichung mit ihren Lehrern zu bieten. Und das ist genügend. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber unsere heutige Sängernoth kann kein Zweifel obwalten; die ersten Bühnen Deutschlands besitzen oft, trotz aller hohen Gagen, kaum das Nothwendigste von dem, was zu einem reichhaltigen Opernrepertoir erforderlich ist. Wenn es nun sicherlich in Deutschland weder an tüchtigen Stimmen, noch an verlockender Aufforderung, sich der Bühne zuzuwenden, fehlt, so haben wir für jene auffallende Erscheinung nach andern Gründen zu suchen. Der hauptsächliste derselben dürfte darin gefunden sein, daß unsere jetzigen Sänger in der Regel schon nach einer viel kürzeren Zeit ihre künstlerische Wirksamkeit beschließen, wie die früheren, und kaum gekannt und genannt, wieder aus der Kunstwelt verschwinden. Daraus erwächst dann natürlich stets das Bedürfniß nach neuen frischen Kräften, um die häufig entstehenden Lücken auszufüllen. Aber dieser Uebelstand kann wiederum nicht ohne anderweitige Ursachen entstehen; und diese anzudeuten, ist der Zweck dieser Zeilen.

Von diesen Ursachen ist als die in ihrer Wirkung nachtheiligste hervorzuheben, daß die meisten Sänger bereits die Bühne betreten und nicht selten schon große Partien singen, bevor sie mit ihrer eigenen Stimme vertraut geworden sind und sie zweckmäßig haben gebrauchen lernen. Ist in solchen Fällen die Stimme nicht gänzlich fehlerfrei, besitzt sie vielmehr Schwächen, oder gar Lücken, dann muß sie bei angestrengtem Gebrauche und ohne bewußte kunstgemäße Behandlung auch vor der Zeit ihrem Ruin entgegeneilen. Es sollte daher kein Sänger sich früher der Bühne zuwenden und

am Allerwenigsten größere Partien singen, ehe er nicht bereits in der Gesangskunst eine höhere Stufe der Ausbildung gewonnen hat und zu einer gewissen Selbständigkeit in derselben gelangt ist. Und diese Bedingung ist nicht etwa nur wünschenswerth, sondern selbst *nothwendig*. Der angehende Sänger betritt mit der Bühne eine ihm gänzlich neue, fremde Welt. Die gewöhnlichsten Thätigkeiten seines Körpers, als Gehen und Stehen, werden ihm auf dem Podium zu einer ungewohnten Ausübung; er hat zwei Arme und zwei Beine zuviel und weiß weder seinen Kopf noch seinen Körper anständig zu tragen. Hunderterlei Dinge nehmen seine Aufmerksamkeit in Anspruch, beschäftigen und verwirren ihn. Wenn er daher nicht wenigstens mit dem wesentlichsten Theile seiner Aufgabe, mit dem Gesange, so vollständig im Reinen ist, daß er ihn gleichsam mechanisch auszuführen vermag, dann wird seine Bühnenwirksamkeit nicht allein ihm selbst, sondern auch allen denen, die ihn zu leiten oder mit ihm zu wirken haben, zur Qual werden. Und diese Unsicherheit in der Ausübung seiner Kunst verschwindet nicht etwa nach den ersten sechs Partien, sie wird ihm vielmehr auf Jahre hin zu eigen bleiben, wenn er nicht eine ungewöhnliche Energie besitzt, um sie durch den angestrengtesten Fleiß zu überwinden. Aber dies geschieht nicht oft. Häufig wohl mag jungen Sängern, welchen der Besitz ihrer natürlichen Mittel die Bühne öffnet, der strebsame Wille zu eigen sein, noch nachträglich ihre Stimme zu einer künstlerischen Verwerthung heranzubilden; allein derselbe wird selten zur wirklichen That, weil entweder die Charakterfestigkeit oder die Gelegenheit hierzu fehlt. Hat nämlich der debütirende Sänger das Unglück, sich durch den Wohllaut seiner Stimme ohne künstlerische Bildung den Beifall des Publikums zu erwerben; sieht er sich, in Folge seiner natürlichen Mittel und in Hoffnung auf deren spätere Entwickelung, bei einer anständigen Bühne angestellt und verhältnißmäßig gut besoldet; spendet ihm die Kritik aus übel angewendeter Nachsicht, oder aus Mangel an Einsicht, freigebig ihr Lob; findet er endlich im Publikum enthusiastische Kunstnarren, die seine Freundschaft suchen und ihn durch sinnlose Flatterien den Kopf verdrehen: dann liegt auch die Gefahr nahe, daß er alle diese Begünstigungen als den schuldigen Tribut seines Verdienstes ansieht und sich für einen ausgezeichneten Künstler hält. Mit dieser Meinung aber ist dann ein energisches Ringen und Streben unverträglich; der von Eitelkeit umsponnene Kunstjünger wird sich in allen Dingen gehen

lassen und kaum das Nothwendigste thun, was sein Beruf oder vielmehr seine Stellung von ihm fordert. So wenig lobenswerth dies nun auch sein mag, so begreiflich ist es doch. Die wenigsten unsrer jetzigen Sänger führt ein innerer Trieb und ein planvoll vorausgegangener Bildungsgang der Bühne zu, die Mehrzahl wirft ein reiner Zufall der Kunst in die Arme. Macht in geselligen Kreisen, in Liedertafeln, bei Commercen, in Werkstätten, auf dem Kutscherbock, und wo es sonst immer geschehen mag, eine Stimme sich geltend, da giebt es auch gleich gescheidte Leute, die den Besitzer derselben mit aller Ueberredungskunst auffordern, sich der Bühne zu widmen und ihm ein glänzendes Glück in Aussicht stellen. An Beispielen, wie Andere gleich ihm aus einem Handwerker berühmte, reich bezahlte Sänger wurden, fehlt es nicht, und wenn der also Ueberredete in seinem Stande nicht eben viel zu verlieren hat, oder seine Einbildungskraft lebhaft genug ist, ihm die Künstlerlaufbahn mit den schillerndsten Farben auszumalen: dann ist der Entschluß, sein Leben voll Mühe und Arbeit mit einem freien und freudenreichen zu vertauschen, nicht schwer zu fassen. Ebensowenig fehlt es an Leuten, welche die Kunst verstehen, einem solchen rohen Edelstein in der kürzesten Zeit so viel äußere Politur zu geben, daß er unter heutigen Verhältnissen es wagen kann, die Bühne als Künstler zu betreten, um, wie schon vorhin erwähnt, als Folge seiner Stimme sogleich Beifall und Engagement zu finden. Wenn nun ein solcher Sänger, der beispielsweise sein Leben bis dahin auf dem Droschkenbock zubrachte und in einem beschwerlichen Geschäft seine bescheidene Existenz fand, sich plötzlich bewundert, geschmeichelt, gesucht, und im Verhältniß zu seinem früheren Erwerb glänzend bezahlt sieht: dann ist es wahrlich kein Wunder, sondern eine ganz natürliche Metamorphose, wenn er sich aus einem Chapelou in einen St. Phar umgestaltet. Ein plötzliches unverdientes oder doch müheslos errungenes Glück können überhaupt nur wenige Menschen ertragen: wie sollte es denn ein Künstler, dessen Eitelkeit noch ohnedies auf so vielseitige Weise angeregt wird, wie es in andern Ständen kaum vorkommen kann? Und diese erregte Eitelkeit ist dem angehenden Künstler um so gefährlicher, je geringer die Geistesbildung war, die er seinem neuen Stande zubrachte. Wer allen Versuchungen gegenüber aber fest bleibt, und sich in der unbefangenen Erkenntniß nicht irre machen läßt, wie viel der Arbeit, des Ringens und Strebens dazu gehört, um ein rechter Künstler

zu werden, und unbekümmert um alle eitlen Anfechtungen unverrückt sein Ziel im Auge behält, der beweist eine moralische Kraft und eine Energie des Charakters und Willens, die zu besitzen und in den angedeuteten Bühnenverhältnissen zu bewahren nicht Vielen nachzurühmen ist. Aber selbst mit dieser Charakterfestigkeit ist es einem bereits engagirten und beschäftigten Sänger unendlich schwer gemacht, noch nachträglich die versäumte Gesangbildung sich zu erwerben. Kann eine solche, wie jede andere Kunst und Wissenschaft, nur einer stufenweisen Entwickelung folgen, so ergeben sich aus dem geregelten Bildungsgange, den der Schüler methodisch nehmen müßte, und den Anforderungen, welche die Bühne an ihn als Sänger stellt, so viele Unverträglichkeiten, daß es fast unmöglich wird, sie zu beseitigen, und er nothwendig das Eine auf Kosten des Andern vernachlässigen muß. Hat er seine Partien zu memoriren und zu studiren, dann werden die täglichen Gesangübungen, welche zu seiner Weiterbildung unerläßlich wären, gegen seine Berufsbeschäftigung sicherlich zurücktreten, zumal, da dem Anfänger das Memoriren seiner Partien begreiflicherweise doppelt so viele Mühe verursacht, als dem routinirten Sänger. Auch kann sich sein Gesanglehrer, wenn er es überhaupt für nöthig erachtet, sich einen solchen zu halten, der Verpflichtung nicht entziehen, ihm beim Studium seiner Partien behülflich zu sein, wodurch nicht nur die Zeit zum Nachtheile des Hauptzweckes des Unterrichts absorbirt, sondern dieser selbst zu einem untergeordneten wird. Denn alle gelegentlichen Bemerkungen und Correcturen, welche der Lehrer bei solchem Studium dem Schüler machen kann, vermögen nur einen schwachen Ersatz für einen methodischen Lehrcursus zu bieten und werden ihn schwerlich zu einer vollständigen Sicherheit in der Gesangskunst leiten. Rechnet man noch hinzu, wie viel der Zeit ein beschäftigter Sänger durch die Proben und Vorstellungen für seine Ausbildung verliert, dann wird es erklärlich, wie schwer sich diese mit den Anforderungen seiner eingegangenen Pflicht vereinigen läßt. Und wenn auch alles das nicht wäre, so liegt schon etwas Unnatürliches und Widerstrebendes darin, wenn ein Sänger, der heute eine Aufgabe höherer Kunstfertigkeit zu lösen hat und die erfreulichste Anerkennung des Gelingens dafür erntet, sich selbst seine mangelhafte Bildung dafür eingestehen und am andern Tage elementarische Uebungen machen soll, um dieser nachzuhelfen. — Ueberzeugender noch als die oben angegebenen Gründe mag für meine Ansicht die Erfahrung sprechen.

Die beiweitem meisten Naturalisten, welche als solche die Bühne betreten, beschließen nach einer kurzen Zeit wieder ihre Carriere, oder wenn ihre Stimme eine eiserne Consistenz besitzt, bleiben sie doch Zeit ihres Lebens, was sie Anfangs waren, und nur Wenige, besonders begabt und für ihren Beruf beseelt, erheben sich zu einer wirklichen Künstlerschaft.

Die Schuld an diesem beregten Uebelstande fällt allerdings zunächst den Bühnenvorständen zu; sie sollten unter keinen Umständen gestatten, daß ein Naturalist, und wäre er mit den schönsten Mitteln ausgestattet, die Bühne betritt, ehe er sich die dazu nöthige künstlerische Bildung augeeignet hat. Ja, sie sollten es für eine unerläßliche Pflicht erachten, selbst für eine solche Bildung Sorge zu tragen und die Entwickelung des Kunstjüngers aufs Angelegentlichste zu überwachen und ihn dem Edelsten zuzuführen. Aber von einem solchen Princip sind unsre Bühnenvorstände weit entfernt; die Befriedigung des augenblicklichen Bedürfnisses, die Ergänzung einer entstandenen Lücke gilt ihnen viel mehr, als die zweckmäßige Förderung der Kunst, mit deren Leitung sie betraut sind. Sie schneiden, wie ein auf der Bühne heimisches Sprüchwort in derber Weise sagt, in der Noth ein Mitglied vom Galgen herunter und hängen es wieder hinauf, wenn sie dessen nicht mehr bedürfen. Und so wahr und treffend diese Aeußerung ist, so erschöpfend bezeichnet sie in aller Kürze den künstlerischen Standpunkt, den die Directionen bei der Leitung der Bühne einnehmen.

Einen zweiten Grund von unserm Mangel an Gesangskräften haben wir in der Operngattung zu suchen, welche etwa seit Anfang der zwanziger Jahre unser Repertorium vorzugsweise beherrscht. Bedenkt man die Länge dieser sogenannten großen Opern, ihre angreifende Stimmlage, ihre erdrückende Instrumentirung, so wird man bei genügender Kenntniß des menschlichen Organs es auch begreiflich finden, wenn ein solches sich vor der Zeit abnutzt. Zudem ist das deutsche Publicum so sehr an eine rohe Stimmgewalt gewöhnt, daß es die edelsten künstlerischen Eigenschaften nicht schätzt, wenn diese nicht von einer jugendlichen Frische und Kraft der Stimme getragen werden, und ist daher ein jeder Sänger gezwungen, die Bühne zu verlassen, sobald er durch Zeit und Anstrengung den materiellen Klang seines Organes verloren hat. Da nun aber eine künstlerische Reife nicht leicht im Frühling des Lebens gewonnen

werden kann, so haben wir damit auch die Erklärung gefunden, weshalb wir in der Sängerwelt vorzugsweise nur Mittelmäßiges antreffen. Selbst bei dauerhafterer Beschaffenheit einer Stimme und dem beseeltesten Streben ihres Besitzers muß dieser dennoch seiner künstlerischen Wirksamkeit bereits ein Ziel setzen, wenn die Ausübenden in allen übrigen Künsten noch in voller Kraft ihrer weiteren Vollendung nachstreben können. Hieraus ergiebt sich aber auch zugleich die Nothwendigkeit, daß der Bühnensänger die ihm zugemessene Zeit aufs Gewissenhafteste für seine Ausbildung benutzen muß, und sich nicht, wie es häufig geschieht, in der durch seine Mittel erworbenen Stellung einem Schlaraffenleben hingeben darf, um in materiellen Genüssen aller Art vor der Zeit künstlerisch unterzugehen.

Außer diesen angeführten Gründen giebt es noch verschiedene andere Ursachen, welche einen nachtheiligen Einfluß auf die Stimmen ausüben und zu ihrer frühen Zerstörung beitragen. Von diesen ist vor Allem die unnatürliche Stimmlage hervorzuheben, in welcher viele unsrer heutigen Opernpartien geschrieben sind. Die Componisten, die naturgemäße Construction der Stimme nicht kennend, oder nicht achtend, aber eine möglichst effectvolle Accentuirung erstrebend, setzen ihre Partien vorzugsweise in einer Stimmlage, welche, bei der ohnehin hinaufgetriebenen Orchesterstimmung gar nicht auszuführen ist, ohne den Sänger ungewöhnlich anzustrengen und eine fühlbare Ermattung seiner Kehle zu hinterlassen. Es kann daher auch bei öfterer Repetition solcher Opern gar nicht ausbleiben, daß die Stimme gründlich angegriffen und in ihren edelsten Theilen verletzt werde. Und dies wird um so schneller geschehen, wenn die Stimme entweder keine leicht ansprechende Höhe, also kein vollkommen ausgebildetes Falsett, oder auch nur einzelne schwächere Töne in ihrer Scala besitzt, welche bei öfterer Anstrengung sich dann bald zu Lücken ausbilden und den Ruin der Stimme vollenden.

Ein mit seiner Stimme und seiner Kunst vollkommen vertrauter Sänger wird sich zwar vor solchen Gefahren zu hüten wissen, und alles das entweder punktiren oder transponiren, was ihm unbequem in der Stimme liegt, aber nicht so der ungebildete Naturalist. Dieser wird gerade dasjenige, was ihm am Schwersten ist, mit ganzer Gewalt seiner Stimme abzwingen und dadurch ihr schlimmster Feind werden. Bei solcher Unmündigkeit des Sängers sollte nun freilich der Musikdirector die Vormundschaft desselben übernehmen;

aber dieser ist in den meisten Fällen so wenig in der Gesangskunst bewandert, daß er Jenem nicht nur keine Erleichterung verschafft, sondern sich häufig gegen eine solche noch in unverständiger Weise opponirt.

Wie schnell die unangemessene Verwendung einer Stimme deren Zerstörung herbeiführt, davon mag Frau Wagner-Jachmann ein ernst warnendes Beispiel geben. Die genannte Dame, welche, von der Natur aufs Reichste ausgestattet, unbedingt zu den bedeutendsten dramatischen Sängerinnen der Jetztzeit zählt, ist in Folge ihrer geschwächten Stimme bereits in der Blüthe der Jahre genöthigt, die Oper zu verlassen, was um so mehr zu beklagen ist, als die Oper Künstlerinnen solcher Art nicht Viele aufzuweisen hat. Der erste Keim zu dem schnellen Vergang ihrer Stimme mag theils in der beschränkten Höhe derselben, theils in ihrer mangelhaften Gesangbildung gegeben sein, welche versäumte, die beiden äußersten Enden der Stimme bei gewaltsamer Ausdehnung mit dem mittleren Theile derselben methodisch zu vermitteln und im Charakter auszugleichen. Das von Frau Wagner in Dresden bekleidete Fach der jugendlich-dramatischen Sängerin nöthigte sie, manche Partie zu singen, welche, über den natürlichen Umfang ihrer Stimme hinausgehend, nur mit Anstrengung von ihr ausgeführt werden konnte. Aber, was ihre kräftige Jugend sie damals nur mit einer augenblicklichen Ermattung büßen ließ, das mußte auf die Dauer den tieferen Schaden für ihre Stimme herbeiführen, den sie zum Nachtheile des musikalischen Dramas mit dem allzufrühen Ende ihrer ruhmreichen Sängerlaufbahn zu bezahlen hat. Hätte Frau Wagner in Folge einer guten Schule ein klares Verständniß ihrer Stimmmittel gewonnen und dem gemäß nur solche Partien gesungen, welche denselben — ob in ihrer ursprünglichen Lage oder zweckmäßig eingerichtet — angemessen gewesen wären, dann hätte sie bei dem kräftigen Charakter ihrer Stimme noch auf eine Reihe von Jahren der Stolz der Oper bleiben und zu einer seltenen Vollendung als dramatische Sängerin gelangen können. Wenn aber ein so großes Talent, wie die Wagner, in dem Kampfe mit der Natur unterlag, dann ist es wohl nicht zu verwundern, daß viele Andere, die kaum mehr als instinktmäßig ihre Kunst treiben, rettungslos darin untergehen.

Was ferner zum schnellen Verbrauch der Stimmen nicht wenig beiträgt, ist die mangelhafte Pflege derselben. Hierzu ist zuvörderst

das Versäumniß täglicher Scalenübungen zu rechnen. Die Scala, methodisch und aufmerksam gesungen, erhält und kräftigt die Stimme, und indem sich darin die geringste eintretende Schwäche sogleich bemerkbar macht, weiß sie dieselbe ebenso schnell zu corrigiren und auszugleichen. Unsere Naturalisten, welche häufig ohne Scalen Sänger wurden, und also auch ihre Wichtigkeit nicht erkennen, denken daher auch an nichts weniger, als an diese ihnen langweilige Uebung. Sie bleiben aus dem Grunde auch fremd in ihrer eigenen Kehle, kennen nicht das Verhältniß ihrer Töne zueinander, merken es nicht, wenn sich Schwächen in denselben einstellen, singen das Verderben in ihre Stimme hinein, ohne es zu gewahren, und wundern sich höchstens, plötzlich ihrer Stimme und ihrer Existenz beraubt und dem Elend preisgegeben zu sein.

Sodann beruht die nöthige Pflege der Stimme in dem Verhalten des Sängers vor und nach der Ausführung einer bedeutenden Opernpartie. Ist er am Abend mit einer solchen beschäftigt, so muß er vom Morgen an seine ganze Lebensweise danach einrichten und sich geistig und körperlich darauf vorbereiten. Er würde demnach etwa folgenderweise seinen Tag zu verleben haben. Nachdem er die zu singende Partie am Clavier in der Stille repetirt hat, um sich zu vergewissern, ob sie auch in allen Theilen fest und sicher seinem Gedächtniß eingeprägt ist, singt er um 10 Uhr zur Intonirung seiner Stimme die üblichen Scalen. Alsdann ist ein ruhiger und einsamer Spaziergang von 1 bis 1½ Stunden zur Erfrischung seiner Lungen anzuempfehlen. Zum Mittagessen ist 12 Uhr die passendste Zeit, und sind dazu außer einer kräftigen Bouillon leicht verdauliche Speisen zu wählen; aber selbst diese müssen mäßig genossen werden, um den Magen nicht zu beschweren. Nach beendeter Mahlzeit mag er ein wenig ruhen, doch ohne zu schlafen, und bis zur Theaterzeit sich mit einer leichten Lectüre beschäftigen. Also gesammelt, begebe er sich mindestens anderthalb Stunden vor Beginn der Oper in die Garderobe — bei schwierigem Costüm noch früher — vermeide auch da jede lebhafte Unterhaltung und jeden sich darbietenden Aerger mit dem Garderobenpersonal, wozu wohl öfter die Veranlassung geboten wird, und bewahre diese Ruhe, bis ihn sein Stichwort auf die Scene ruft. Man halte diese Andeutungen nicht für pedantisch; sie sind es wahrlich nicht, denn eine derartige künstlerische Aufgabe nimmt gleich sehr unsre körperliche, wie unsre geistige Thätigkeit in Anspruch. Der Sän-

ger muß demnach ganz davon erfüllt sein und alle seine Kräfte darauf concentriren und dafür aufsparen; es können daher alle gewöhnlichen, ablenkenden Zerstreuungen des Lebens, alle körperlichen Anstrengungen nur nachtheilig auf seine Leistung einwirken.

Um den gegebenen Vorschriften nachzukommen, sollte ein jeder Sänger, der es redlich und ernst mit der Kunst und seinen Kräften meint, sich nie zu jener schnöden Sitte bequemen, welche namentlich an manchen Mittel- und kleinen Bühnen herrscht, am Tage der Opernaufführung auch die Probe davon zu machen, selbst nicht einmal eine sogenannte Scenenprobe.

Der Geschäftsgang einer Bühne kann nie so complicirt sein, als daß bei zweckmäßiger Einrichtung dieser Mißbrauch mit den Kräften der Sänger nicht vermeidbar wäre, indem in vielen Fällen nicht die Nothwendigkeit, sondern der Mangel an praktischer Disposition oder Bequemlichkeit und Faulheit der Directoren Veranlassung zu demselben giebt. Der Sänger, welcher am Abend eine bedeutende Partie zu singen hat, ist benöthigt, seine Kräfte dafür zu schonen, welche unbedingt durch die vorausgehende Probe, selbst wenn er auf derselben nur markirte, geschwächt werden müssen. Schon das stundenlange Herumlungern auf dem Theater in schlechter Temperatur und Luft, die zerstreuende Unterhaltung, der durch Langeweile angeregte Besuch einer Restauration, die verspätete Eßzeit u. s. w., das Alles sind Dinge, die ihn körperlich und geistig abmatten und seine künstlerische Frische, seinen moralischen Ernst beeinträchtigen. Wohl weiß ich, daß es nicht wenige Sänger giebt, die auch ohne geschäftliche Nöthigung am Morgen eines Operntages das Café und Billard nicht vermeiden können und an nichts weniger denken, als an ihre künstlerische Pflicht. Giebt es doch selbst solche, welche unmittelbar vor der Oper die Kneipe besuchen, nach reichlichem Genuß von Bier und Taback kurz vor Beginn der Vorstellung in die Garderobe rennen, um sich mit aller Hast in die „Lumpen" zu werfen; allein von diesen kann bei Besprechung künstlerischer Interessen füglich nicht die Rede sein, und weder das Ordenskleid des Priesters, noch der purpurne Königsmantel, wird ihre plebeische Natur zu verbergen vermögen. Denjenigen Sängern aber, denen ein wirklich künstlerischer Sinn innewohnt und deren Stellung es erlaubt, gerechte Forderungen an die Bühnendirectionen zu richten, oder nachtheiligen Mißbräuchen eine wirksame Opposition entgegenzustellen, ihnen lege ich die ernste Mahnung dringend ans

Herz, jede Probe am Tage einer Vorstellung entschieden zu verhindern und die Directionen auf jede erlaubte Weise zu zwingen, sie von dieser Stimme und Kunst schwächenden Einrichtung zu befreien.

Das Verhalten des Sängers nach einer angestrengten Partie ist für die Erhaltung seiner Stimme nicht minder wichtig. Er hat zu dem Ende nach Beendigung der Vorstellung, oder seiner Rolle, sich langsam seines Costümes zu entkleiden und beim Nachhausegehen seine erhitzten Lungen vor kalter Luft zu schützen, und nöthigenfalls zu fahren. Auch jetzt ist eine ruhige, unbefangene Unterhaltung und eine leichte Speise dringend anzurathen, da das anstrengende Singen vorzugsweise den Magen angreift und wiederum die Verdaulichkeit ihren Einfluß auf das Stimmorgan äußert, weshalb der Sänger alle Ursache hat, die Function des Magens in einem gesunden Zustande zu erhalten. Von entschiedenem Nachtheil auf die Stimme ist es, wenn der Sänger nach einer gesungenen Partie noch Gesellschaften oder öffentliche Locale besucht, dort eine lebhafte Unterhaltung führt, im Genuß von Speisen und spirituösen Getränken die strengste Mäßigkeit überschreitet, und vielleicht erst spät die Ruhe sucht; denn gerade nach einer vorangegangenen Anstrengung ist die Schonung des Organes doppelt nothwendig. Selbst am nächstfolgenden Morgen noch hat er mit Vorsicht darüber zu wachen, weil erst dann eine Ermattung der Kehlmuskeln sich bemerkbar macht. Ist es daher möglich, so soll er entweder gar keine Zimmerprobe besuchen, oder, wenn dies nicht zu vermeiden ist, doch darauf dringen, daß diese möglichst spät angesetzt werde.

Zunächst soll der Sänger sich nie herbeilassen, bei Heiserkeit zu singen. Mag der Director seine ganze Ueberredungskunst aufbieten und Versprechungen und Drohungen anwenden, um ihn dazu zu bestimmen, — er muß um seines eigenen Wohles willen fest auf seiner Weigerung beharren. Dem der Bühne Fernstehenden wird ein solcher Rath vielleicht unlöblich erscheinen und er wird meinen, es wäre wohl nicht zu viel verlangt, wenn das Mitglied seinem Director auch einmal eine Gefälligkeit erweise. Dies mag in allen übrigen Lebensverhältnissen zulässig sein, in den vorliegenden ist es das nicht. Zuerst steht es sehr in Frage, ob der Sänger mit seiner Nachgiebigkeit der Direction wirklich eine Gefälligkeit erweist, selbst, wenn er ihr eine namhafte Einnahme damit rettet. Die Heiserkeiten eines Sängers sind sehr verschiedener Art und

Niemand kann die Folgen ermessen, wenn er seine Stimme mit einer solchen Gewalt angeht. Gesetzt nun, der Sänger würde in Folge solcher unvernünftigen Zumuthung an seine Stimme auf Wochen, Monden, dem Repertorium entzogen und durchkreuzte dadurch den ganzen Geschäftsgang der Oper: entstände daraus dem Director nicht ein zehnfach größerer Schaden, als aus dem Verlust einer Vorstellung? Es wäre also mindestens eine sehr zweifelhafte Gefälligkeit, die für den augenblicklichen Vortheil einen bedeutenden Nachtheil in Aussicht stellte. Aber für den Sänger selbst hat ein solcher Gefälligkeitsact noch eine viel ernstere Seite, denn wenn es sich bei dem Director nur um eine fragliche Einnahme handelt, so handelt es sich bei Jenem vielleicht um seine Existenz, da es, wie schon gesagt, nicht zu ermessen ist, welche Gefahren für seine Stimme aus einer unnatürlichen Mißhandlung derselben erwachsen. Es ist wenigstens keineswegs etwas Seltenes, daß Sänger einen solchen Unverstand mit dem gänzlichen Verlust ihrer Stimme büßen mußten.

Die Bühnenverhältnisse sind überhaupt den Gefälligkeitsanwandlungen wenig günstig, weil die üblichen Contracte den Directoren juristisch ein zu überwiegendes Recht einräumen und dadurch das Mitglied in eine unerfreuliche Abhängigkeit versetzen. Aus diesem Grunde befindet sich ein jedes Mitglied eo ipso der Direction gegenüber in einer fast selbstverständlichen Opposition, die sich nach dem Grade seiner Fähigkeit und Brauchbarkeit abstuft. Es thut daher auch nicht leicht Einer mehr, als was seine Pflicht erheischt, er nimmt aber jede sich darbietende Gelegenheit wahr, wo er kleine oder größere Vortheile für sich zu erringen weiß, und zwar mit vollem Recht, denn bei der Bühne heißt es: Ambos oder Hammer sein! Zudem liegt es in der menschlichen Natur, für gethane Gefälligkeiten Dank zu erwarten. Aber wenn es überhaupt Directionen giebt, welche dieses Wort nicht in ihrem Lexicon gestrichen haben, so sind es sicherlich deren nur wenige. Jedenfalls haben die meisten derselben nur ihr Interesse im Auge, ohne jegliche Regung für das Wohl des Mitgliedes; sie gebrauchen und mißbrauchen dasselbe wo und wie sie können, und wenn es seine Kräfte im Dienste der Kunst und des angehörenden Institutes vernutzt hat, dann wird es wie eine ausgepreßte Citrone bei Seite geworfen. Ich glaube nicht, daß dieser scheinbar harte Ausspruch viel Widerspruch von Seiten der deutschen Bühnenmitglieder zu

gewärtigen hat. Thöricht ist daher ein jeder Sänger, der seine Existenz aufs Spiel setzen, oder nur gefährden kann, um der Direction zweifelhafte Gefälligkeiten zu erweisen, denn nirgends ist das Sprüchwort: „Jeder ist sich selbst der Nächste" passender, wie hier.

Noch könnte geltend gemacht werden: der Sänger habe, wenn auch nicht als Pflicht, doch aus billiger Rücksicht gegen das Publikum, die in Rede stehende Gefälligkeit zu üben, um demselben den unangenehmen Eindruck einer abgeänderten Vorstellung zu ersparen. Aber eine solche Zumuthung entbehrt vollends allen gesunden Menschenverstand. Einmal bezahlt das Publikum nicht dem einzelnen Mitgliede, sondern dem Director das Entrée, und hat für dieses wohl Anspruch an die Kunstleistung der Mitglieder, aber nicht an deren Aufopferung. Vom Publikum hat ein Sänger nach erfolgter Untauglichkeit nichts zu erwarten; er kann bei den bestehenden Heimathsverhältnissen unsres deutschen Vaterlandes nur auf Eines sicher rechnen: daß wenn er mit dem Verlust seiner Stimme sein Engagement verliert und sich nicht zufällig in seinem Geburtsort befindet, die Polizei sofort auf ihn fahndet, um ihn bei ungenügenden Subsistenzmitteln per Zwangspaß in seine Heimath zu dirigiren, welche Reise er dann mit Hülfe einer Collecte bei seinen früheren Collegen bewerkstelligen kann.

Sodann ist gerade das Publikum bei bemerkbaren Indispositionen der Sänger von einer entschiedenen Rücksichtslosigkeit, und man kann nicht einmal sagen: mit Unrecht. Es erhebt den gerechten Anspruch, für seine Bezahlung eine den Kräften angemessene Vorstellung zu sehen, und ist über jede Störung derselben verstimmt. Es wird daher auch nie bei ungenügender Leistung eines Sängers — und wäre es sonst sein erklärter Liebling — zu der billigen Entschuldigung kommen, daß eine Indisposition seine gewohnte Freiheit des Vortrags beeinträchtige, sondern ganz einfach sagen: „Wie singt der — heute Abend!" und ihn seine Verstimmung entgelten lassen. Man muß in solchen Dingen überhaupt von einem Publikum keine Einsicht verlangen.

Die üblichen Annoncirungen: „Herr N. bittet in Folge einer plötzlichen Heiserkeit das geehrte Publikum um Nachsicht" erfüllen auch nichts weniger als ihren Zweck, sie werden im Gegentheil nur um so sicherer eine entschiedene Theilnahmlosigkeit und Verstimmung

gegen den Sänger hervorrufen und häufig zu bitteren Verurtheilungen Veranlassung bieten.

Bei so vielen augenscheinlichen Nachtheilen, welche nicht durch den allerkleinsten Vortheil gemindert werden, ist es leicht einzusehen, wie vernunft- und gewissenlos ein Sänger gegen sich selber handelt, wenn er aus Gefälligkeit bei einer Heiserkeit singt.

Nicht anders verhält es sich mit der Zumuthung an den Sänger: Partien zu übernehmen, welche weder seiner Stellung, seinen Fähigkeiten, noch seinen Mitteln entsprechen; auch hier wird er nur Undank ernten und ohne Noth seinem Künstlerrenommée schaden.

Schließlich habe ich noch einer Unsitte zu erwähnen, welche nicht wenig zur frühen Zerstörung mancher Stimmen beiträgt; ich meine das bei manchen Bühnen eingeführte Spielhonorar. Der Zweck dieser schnöden Einrichtung von Seiten der Directoren ist, das Mitglied dadurch in ein entschiedenes Abhängigkeitsverhältniß zu bringen, um jede, auch die unverschämteste Zumuthung an dasselbe wagen zu können und doch der gefügigen Einwilligung sicher zu sein. Und leider wird dieser Zweck nur allzu gut erreicht, da der Künstler dadurch dem Tagelöhner gleichgestellt ist, der nur dann seinen Lohn erhält, wenn er arbeitet. Natürlich muß zugleich der Sänger in der Ausübung seiner Kunst handwerksmäßig werden; für das Spielhonorar übernimmt er eine Partie von heute auf morgen; für das Spielhonorar versieht er Statistendienste, wenn es verlangt wird, u. dgl. m. Durch solche Unwürdigkeiten werden die Stimmkräfte eines Sängers nicht allein vor der Zeit aufgerieben, er selbst wird demoralisirt und seines Ehrgefühls — dieser mächtigen Triebfeder, ohne welche nichts Bedeutendes zustande kommt — beraubt werden, und schließlich sehen wir darin einen nicht geringen Beitrag zu den durch und durch verderbten deutschen Bühnenverhältnissen. Alle diese angeführten Dinge, denen sich leicht noch mehrere anreihen ließen, tragen nicht wenig dazu bei, unser deutsches Opernpersonal so lückenhaft zu lassen, wie es schon seit einer Reihe von Jahren befunden wird, und wenn die größeren Bühnen nicht mit der Anlegung von Pflanzschulen der dramatischen Gesangskunst vorangehen, aus denen der Oper wirklich gebildete, gesinnungskräftige Sänger erwachsen, so dürfte die herrschende Sängernoth noch lange nicht ihre Endschaft erreicht haben.

Druck: Pansa'sche Buchdruckerei (Giesau & Otto) in Magdeburg.

Druck: Pansa'sche Buchdruckerei (Giesau & Otto) in Magdeburg.

Schmidt, Heinrich,

Gesang und Oper kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften

Bd.: 4

Magdeburg (1862)